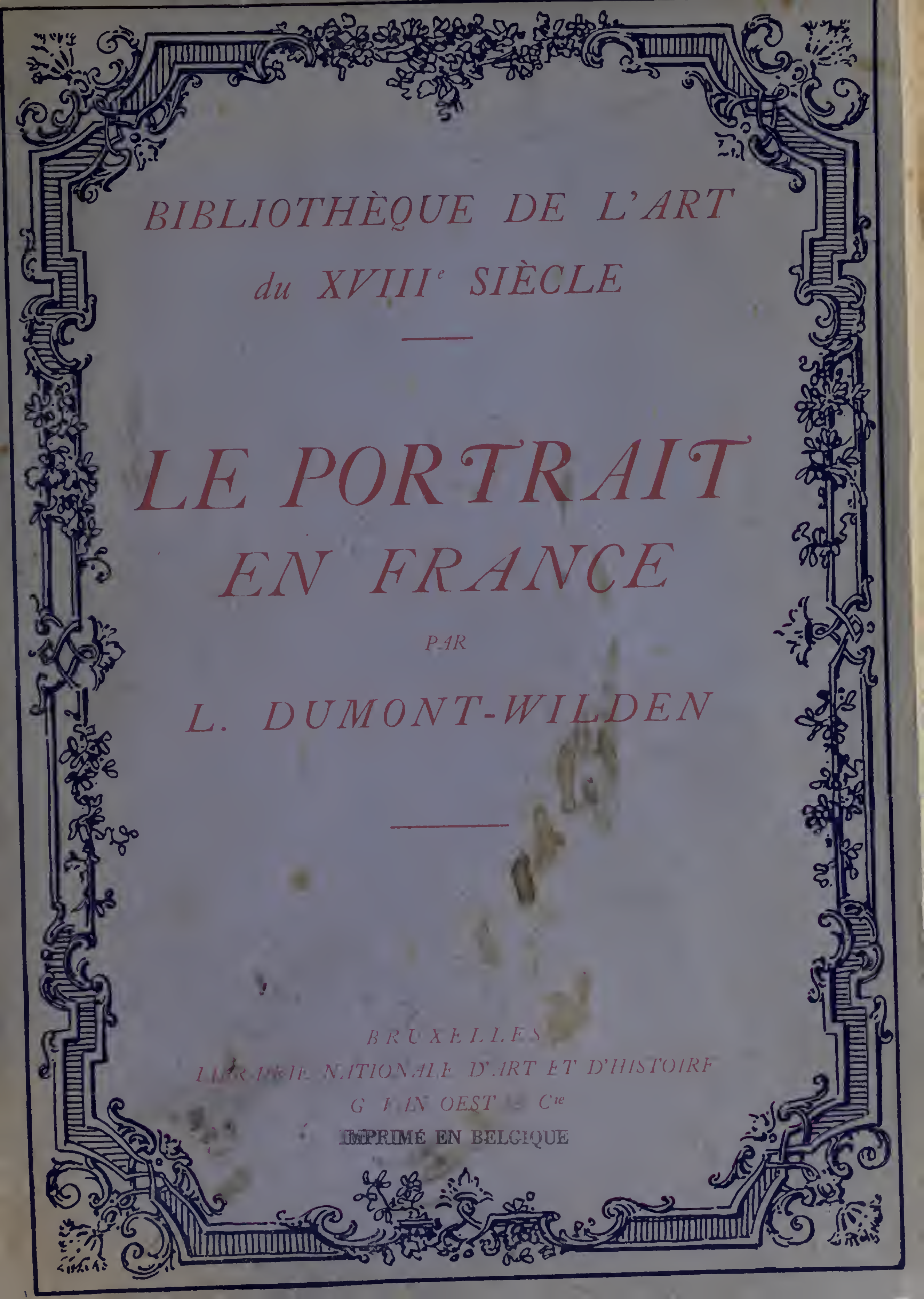


BIBLIOTHÈQUE DE L'ART du XVIII[e] SIÈCLE

LE PORTRAIT EN FRANCE

PAR

L. DUMONT-WILDEN

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie
IMPRIMÉ EN BELGIQUE



LE PORTRAIT EN FRANCE

Il a été tiré de cet ouvrage une édition de luxe comportant 10 *exemplaires sur papier Impérial du Japon, numérotés de* 1 *à* 10, *et* 15 *exemplaires sur papier à la cuve Van Gelder Zonen, numérotés de* 11 *à* 25.

Bibliothèque de l'Art du XVIIIe Siècle

LE PORTRAIT EN FRANCE

PAR

L. DUMONT-WILDEN

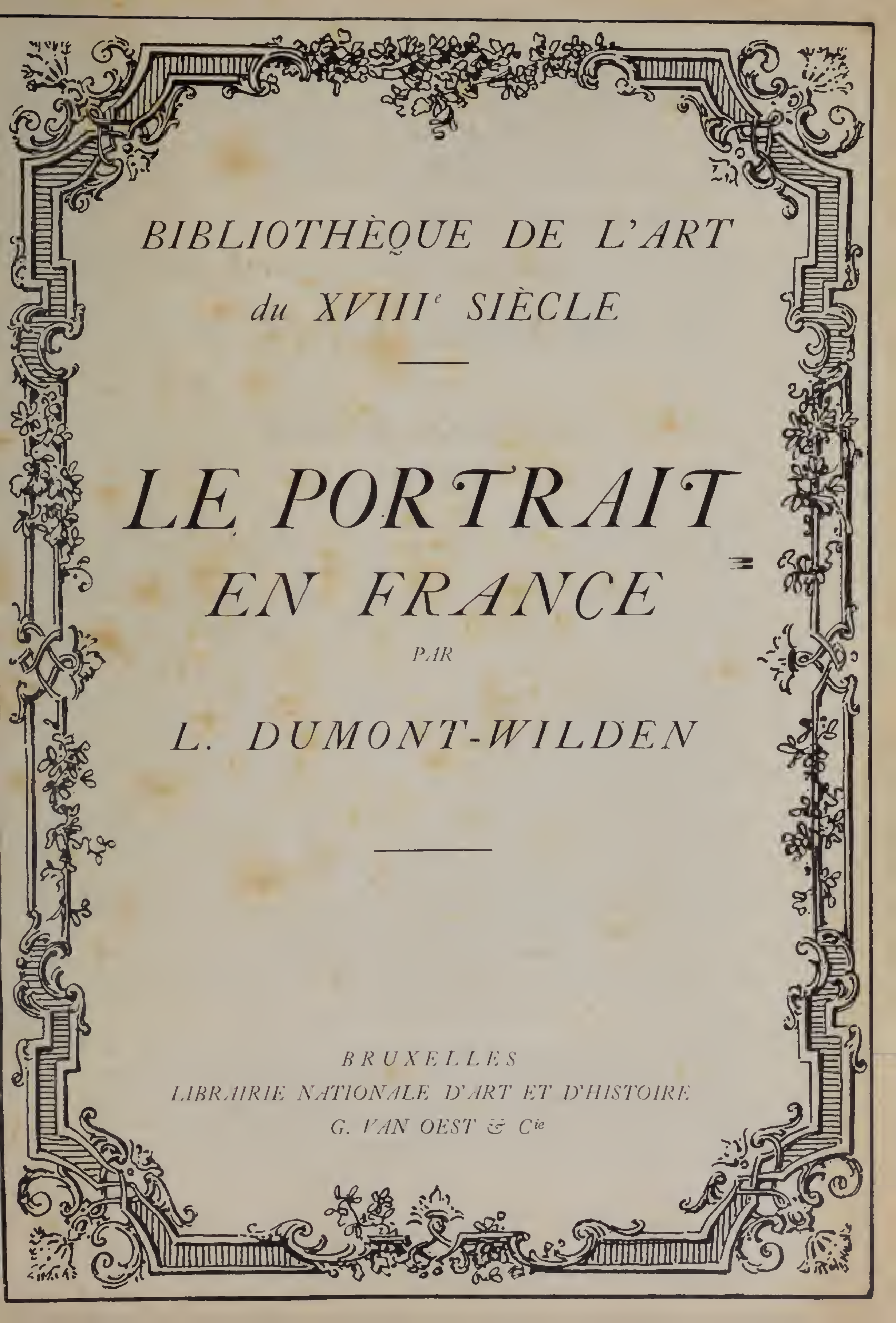


BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

1909



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS



BIBLIOTHÈQUE DE L'ART
du XVIII[e] SIÈCLE

LE PORTRAIT EN FRANCE

PAR

L. DUMONT-WILDEN

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & C[ie]

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, Éditeurs
16, PLACE DU MUSÉE, 16. — BRUXELLES

Vient de paraître dans la

BIBLIOTHÈQUE DE L'ART DU XVIIIe SIÈCLE

LE PORTRAIT EN FRANCE

PAR

L. DUMONT-WILDEN

Après avoir eu, en son temps, une vogue peut-être inégalée, l'art du XVIIIe siècle était tombé, au siècle dernier, dans un oubli aussi injuste qu'irraisonné. Néanmoins de 1830 à 1850, des collectionneurs bien inspirés et d'un goût très sûr, tels que La Caze, Eudoxe Marcible, etc., manifestèrent un intérêt nouveau pour l'art du XVIIIe et réunirent dans leurs collections, avec un discernement rare, les plus purs chefs-d'œuvre de cette admirable époque. Ce furent les Goncourt qui, les premiers, dans la critique, avec des érudits tels que de Chennevières, Champfleuriy. Walferdin, etc., exaltèrent les œuvres de ce siècle calomnié et suscitèrent un revirement qui apprit au public à apprécier le talent spirituel et fin des Watteau, des Boucher, des Chardin, des La Tour, et celui des Lemoine, des Falconnet, des Soufflot et de tant d'autres.

C'est que cet art tire son intérêt particulier de ce qu'il évoque intensément l'époque et le milieu social. Alors que les primitifs vivent dans leur rêve mystique loin du monde, que les maîtres de la Renaissance italienne voyagent dans l'empire de la fantaisie et cherchent à travers la fable ou la Bible à représenter l'homme essentiel, les artistes du XVIIIe perpétuent dans leur œuvre les hommes, les événements et les mœurs d'un siècle curieux pour l'histoire. C'est ce qui justifie et explique la place qu'on accorde à cet art ajourd'hui.

Mais ce que le public ne reconnait encore qu'imparfaitement, c'est que l'art de ce temps, qui constitue une gloire sans pareille pour la France, n'a pas été moins brillant en d'autres pays et, notamment, en Angleterre, à Venise, en Russie, etc.

Il nous a donc semblé opportun de consacrer à l'Art du XVIIIe siècle une collection, non de monographies, mais d'ouvrages d'ensemble où les différents genres de la peinture française et anglaise de cette époque, non moins que les écoles vénitienne et russe, seront étudiés tour à tour, ainsi que le pastel, le dessin, la gravure, la sculpture, l'architecture, la tapisserie, le mobilier et la

céramique. La rédaction de ces volumes sera confiée à des spécialistes qui sont à la fois des hommes de goût et des érudits.

Le premier volume, qui vient de paraître, dans cette collection, étudie :

LE PORTRAIT EN FRANCE

PAR

L. DUMONT-WILDEN.

Se plaçant surtout sur le terrain de l'histoire et au point de vue de l'esthétique, l'auteur y observe, à travers l'œuvre des portraitistes français, toute la vie sociale de l'époque ; il ne se contente pas de caractériser les peintures, mais se soucie d'analyser leurs modèles. Dans les pastels des La Tour et des Perronneau, comme dans les toiles des Nattier, des Van Loo, des Largillière et des Rigaud, le lecteur peut voir vivre la Cour et la Ville, le monde des théâtres et de l'Encyclopédie, l'entourage de Mme de Pompadour et de Mme Geoffrin. En nous montrant les physionomies de cette époque, l'auteur nous fait véritablement vivre parmi les philosophes, les financiers, les femmes spirituelles, dont la littérature a apporté le renom jusqu'à nous.

L'étude de M. Dumont-Wilden est suivie de soixante-six notices sur les portraitistes du XVIIIe siècle, et chacune d'entre elles constitue une monographie résumée de l'artiste, suivie d'une liste de ses œuvres principales et d'une bibliographie.

Une douzaine d'autres volumes dont nous donnons la nomenclature en quatrième page sont en préparation et paraîtront ultérieurement dans la même collection.

D'autres volumes consacrés à l'art anglais, à l'art russe, à la peinture espagnole, à la peinture, la sculpture, l'architecture et le mobilier dans les Pays-Bas, viendront s'y intercaler. Nous voulons faire de cette collection une véritable encyplopédie de l'art du XVIIIe siècle dans tous les pays. Nous sommes convaincus que les services que cette bibliothèque rendra à tous les collectionneurs, les amateurs, les érudits, les marchands de tableaux et d'antiquités et au grand public en général seront de nature à lui valoir une place d'honneur dans les initiatives de la librairie au XXe siècle.

Le Portrait en France au XVIIIe siècle constitue un beau volume, grand in-8°, de 284 pages de texte, imprimé sur papier vélin anglais et illustré de 50 planches hors-texte très finement tirées en typogravure.

PRIX DU VOLUME : **10 francs.**

ÉDITION DE LUXE

Il a été tiré de cet ouvrage une édition de luxe comportant 10 exemplaires sur papier de la Manufacture Impériale du Japon numérotés de 1 à 10. Prix de l'exemplaire : **40 francs.**

15 exemplaires sur papier de Hollande van Gelder Zonen, numérotés de 11 à 25. Prix de l'exemplaire : **25 francs.**

BIBLIOTHÈQUE DE L'ART AU XVIII[e] SIÈCLE

En préparation pour paraître dans la même collection :

Le Pastel en France, par Maurice Tourneux.

Watteau et son Ecole, par Edmond Pilon.

La Céramique française, par Georges Lechevallier-Chevignard, Secrétaire de la Manufacture de Sèvres.

La Céramique anglaise, allemande, suisse et espagnole, par Georges Lechevallier-Chevignard, secrétaire de la manufacture de Sèvres.

Canaletto, Guardi et les Paysagistes vénitiens, par V. Goloubew.

La Sculpture française, par Paul Vitry, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

L'Architecture française, par Léon Deshairs, conservateur de la Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs.

La Tapisserie française, par Fernand Calmettes, membre de la Commission de Perfectionnement de la Manufacture Nationale des Gobelins.

Le Mobilier français, par Jean Laran, sous-bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

La Gravure française : *La Régence*, *Louis XV*, par François Courboin, conservateur des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

La Gravure française : *Louis XVI*, *La Révolution*, par F. Courboin, Conservateur des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

Le Dessin français, par Jean Guiffrey, attaché au Musée du Louvre.

Ces ouvrages, de format grand in-8°, contiendront chacun 200 pages de texte environ et seront illustrés de 50 planches hors-texte.

PRIX DE CHAQUE VOLUME : **10 francs.**

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

A la Librairie G. VAN OEST & C[ie], Éditeurs
16, PLACE DU MUSÉE à BRUXELLES

Je soussigné, déclare souscrire à ... exemplaire... de l'ouvrage

LE PORTRAIT EN FRANCE
par DUMONT-WILDEN

* *sur papier vélin anglais, à 10 francs.*
* *édition de luxe sur papier Impérial du Japon, à 40 francs.*
* *édition de luxe sur papier de Hollande Van Gelder Zonen, à 25 francs.*

Veuillez m'envoyer par la suite les volumes suivants de la même collection :

Signature : Nom

Adresse

* Prière de biffer les mentions inutiles.

A Monsieur PAUL FLAT

Mon cher ami,

EN vous dédiant cet ouvrage, il me semble que je ne fais que vous offrir ce qui vous appartient déjà. Ce sont les délicates analyses de votre PASTEL VIVANT qui m'ont amené à Saint-Quentin dans ces petites salles du Musée Lécuyer, où l'on trouve les éléments du meilleur laboratoire de psychologie, et qui nous apparaissent comme des cellules réservées aux dévots de l'âme. C'est vous qui m'avez fait aimer La Tour; mais La Tour est un de ces hommes qui ne veulent être aimés que pour autant qu'ils sont connus. J'ai voulu le connaître et, en examinant sa personne et son œuvre, j'ai compris que ce maître inimitable n'occupait dans l'art français et dans l'art universel un rang si élevé que parce qu'il était le plus français des maîtres, le plus parfait représentant de toute une école, de toute une manière française de concevoir l'art et la vie. J'ai voulu étudier cette manière et c'est de cette étude qu'est sorti ce livre où l'on distinguera peut-être que j'ai essayé de fixer quelques aspects de la civilisation en France à l'un de ses moments les plus caractéristiques. Le public dira si j'ai réussi. Pour vous, je prie que votre indulgence me soit acquise en considération de mon affection.

L. DUMONT-WILDEN.

AVANT-PROPOS

Afin de ne pas alourdir son exposé de détails documentaires, l'auteur a rejeté dans une série de notices que l'on retrouvera à la fin du volume, classées dans l'ordre alphabétique, la biographie des artistes dont il est question dans le présent ouvrage, et la nomenclature de leurs œuvres les plus importantes. Il n'y a là, bien entendu, rien qui ressemble à un catalogue « scientifique ». Ce sont de simples renseignements pour le lecteur curieux qui y trouvera jointes de courtes bibliographies où il puisera, s'il lui plaît, les éléments d'une plus ample information.

L. D.-W.

CHAPITRE I

LE PORTRAIT DANS L'ART FRANÇAIS

Dans la hiérarchie que les critiques d'autrefois — voulant juger en philosophes — avaient établie dans les arts, ils avaient assigné au portrait un rang inférieur. L'histoire les confirmait du reste dans une opinion que l'unanimité ratifiait. Dans l'antiquité, le portrait n'était apparu qu'à l'époque de la décadence, et seulement au moment où les artistes avaient cessé d'exalter des patries qui se désorganisaient et des dieux qui se mouraient pour s'attacher à la fortune des particuliers ; dans notre moyen âge occidental, et chez ces primitifs français et flamands dont la ferveur chrétienne avait guidé la main, on ne l'avait vu d'abord que dans ces humbles images de donateurs agenouillées par les vieux maîtres aux volets des triptyques. Isolé, indépendant, il n'avait été dans l'œuvre de ces peintres qu'un accident, une distraction, un exercice, souvenir familial, hommage à un protecteur. Même dans les brillantes écoles d'Italie qui, toutes, pourtant, se formèrent et grandirent autour de quelques mécènes, ou parmi des oligarchies municipales, milieu extrêmement favorable à la naissance d'une école de portraitistes, la reproduction de la physionomie individuelle dans sa vérité vivante et contemporaine était demeurée accessoire et secondaire. L'art, expression d'une foi commune, d'une exaltation collective devant le mystère divin, dérogeait en fixant l'image d'un homme. Aussi n'est-ce guère que vers la fin du XVI[e] siècle que l'on vit des portraitistes égaler en gloire les peintres qui se consacraient à de plus grands sujets, et le règlement de l'Académie royale de France, de l'Académie de

Louis XIV et de Le Brun, sanctionnait durement encore cette infériorité unanimement acceptée. Quand un artiste entrait dans la compagnie en qualité de peintre de portraits, il était exclu des dignités suprêmes réservées aux peintres d'histoire (1), c'est-à-dire à ceux qui fixaient sur la toile une pompeuse anecdote antique, une scène de la légende chrétienne ou quelque souvenir de l'histoire royale. Mettre son talent à analyser les visages contemporains, c'était se résigner à la modestie et renoncer aux grandes ambitions.

Des considérations philosophiques, auxquelles on peut trouver d'illustres parrains, ont paru consacrer cette infériorité du portrait. Aux époques d'imagination opulente et de ferveur religieuse, aux époques où l'art apparaît comme l'expression spontanée d'une sensibilité collective, à quoi seul il peut donner la conscience de soi, il ne s'attarde pas aux minuties du portrait, aux gentillesses du paysage ou du genre. Il cherche à fixer sous une forme magnifique et populaire un rêve unanime. Il est l'ex-voto d'un peuple ou l'image de sa puissance, personnifiée dans le Prince ou le Héros national. Or, aux yeux du philosophe, l'art qui naît dans ces moments d'enthousiasme où les races croient à leur destinée et à leurs dieux, a plus de grandeur, une plus haute valeur humaine que celui qui, s'étant développé dans une civilisation critique et mercantile, s'ingénie dans l'analyse et, plutôt qu'un idéal commun, exprime la vision particulière qu'un artiste isolé a de l'univers et des hommes (2). Le goût, la vogue du portrait apparaissent alors comme un symptôme de décadence, comme une preuve que la force créatrice d'une école et d'un peuple est en train de décroître. Ingénieuse doctrine qui peut servir à justifier la décadence de l'art architectural et décoratif au temps où nous sommes.

---

(1) L. Vitet : L'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris, 1880.

(2) Brooks Adams : La Loi de la civilisation et de la décadence. Trad. Aug. Dietrich. Paris, 1899.



RIGAUD. — Philippe de Courcillon, marquis de Dangeau.
(Musée de Versailles).

Mais quand on raisonne sur l'esthétique, il ne faut jamais trop généraliser. Une théorie qui se vérifie pour une école trouve d'autre part des faits qui la contredisent. S'il est vrai que l'art d'un peuple est nécessairement l'expression de son génie propre, et s'il est un peuple dont ce soit le talent essentiel d'analyser l'âme humaine et de dresser le catalogue infini de ses variétés infinies, on remarquera que c'est dans le portrait, c'est-à-dire dans la manifestation plastique de ce talent psychologique, que l'art de ce peuple prendra naturellement son plus grand éclat et que l'époque où le portrait domine l'Ecole doit être tenue non pour une époque de décadence, mais pour une époque d'épanouissement.

C'est le cas de l'art français. Bien qu'en ce pays des cathédrales, l'art anonyme et unanime, l'art par lequel un peuple entier exprime sa notion du divin ait trouvé quelques-unes de ses expressions les plus parfaites, le portrait, manifestation type de l'art individualiste et réaliste, y apparaît comme un des aspects caractéristiques du génie national. Il joue dans l'histoire de l'Ecole entière un rôle capital. Il est son éternelle supériorité, car les autres écoles n'ont guère que des individualités isolées à opposer à l'innombrable pléiade des portraitistes français. Elles ont des portraitistes incomparables, elles n'ont pas cette merveilleuse tradition qui, d'une marche ininterrompue, va des Foucquet, des Clouet, des Dumonstier jusqu'aux Ricard, aux Fantin-Latour et aux Carrière, pour ne pas nommer de vivants.

Après avoir été longtemps méconnue, cette importance des portraitistes dans l'évolution de l'art français a fini par éclater à tous les yeux. « Ce n'est jamais pour bien longtemps, dit M. Jacques Baschet (1), que notre art est tombé dans la manière. Son besoin de clarté, de vérité, de bon sens, le ramène vite au

(1) Jacques Baschet : Histoire de la peinture. Ecole française, des origines au XVIIIe siècle. Paris, 1907.

spectacle de la nature humaine observée avec un sourire ou profondément regardée. Et c'est le portrait qui, à toutes les époques critiques de son histoire, l'a tiré du péril. Il semble que nos artistes, un peu désorientés, viennent y rechercher la saine tradition, retrouver les qualités essentielles de la race, et puiser la force de résister aux virtuosités de la mode. »

Cette ingénieuse observation se vérifie dans toute l'histoire de l'art français. Celui-ci a toujours eu à se défendre contre le maniérisme italien. Dans cette perpétuelle oscillation entre l'art des Pays-Bas et l'art de l'Italie, où il trouve son équilibre et cette originalité mesurée qui fait son charme, l'influence des écoles méridionales est d'abord prépondérante et périlleuse. Quelle qu'ait été la perfection technique de l'art franco-flamand du XVme siècle ou de cette première renaissance française dont la délicate simplicité nous touche aujourd'hui presque autant que les vieux maîtres florentins, on ne pouvait songer, à l'aube du XVIe siècle, à l'heure où la politique et les mariages des derniers Valois provoquaient une véritable émigration italienne en France, à l'opposer à l'art déjà complètement mûri des peintres d'outre-monts. La séduction était trop forte. L'Italie apparaissait alors comme l'unique civilisatrice. L'élégance de ses mœurs, le prestige de ses lettres, la douceur de ses paysages, la richesse de ses villes donnaient aux Français une impression de mirage, et le style ample et passionné de Michel-Ange, de Véronèse, de Raphaël, du Titien, du Tintoret, d'André del Sarte apparaissait aux disciples ingrats de Jean Foucquet, de Perréal et de Bourdichon comme la formule absolue et presque inaccessible d'une beauté retrouvée aux sources éternelles de l'Antique.

Mais comme il advient toujours, ce n'est pas de ces grands maîtres que l'école française s'inspira, mais de leurs imitateurs déjà décadents, de ceux qui, exagérant leur noble pathétique, tombaient dans le théâtral, de ceux qui s'étant mal assimilé leur facilité et leur grâce, aboutissaient au maniéré. François Ier qui

avait été le grand propagateur de l'art italien, n'ayant pu retenir André del Sarte qu'il avait appelé à sa cour après la mort du Vinci, s'était adressé à Rosso et au Primatice pour la décoration de Fontainebleau et pour cette sorte de surintendance des arts qu'il avait rêvé de donner au grand Léonard. Or, si la grâce facile et le rythme théâtral de ces artistes ne sont pas aussi méprisables que des critiques trop systématiques ont voulu le dire, leur enseignement cependant ne pouvait être que funeste. De même que les romanisants de Flandre s'étaient gâtés en voulant s'assimiler un style dont le charme secret, la vertu intime leur échappaient, de même les italianisés de l'école de Fontainebleau tombèrent dans le maniérisme, c'est-à-dire dans la décadence du style, avant que d'atteindre au style.

Mon Dieu! cette école de Fontainebleau n'est pas toujours sans valeur; il y a dans sa gaucherie le charme savoureux et plaisant d'une jolie villageoise vêtue en grande dame. Mais qui ne verra cependant dans l'œuvre des Jean Cousin, des Ambroise Dubois — un romanisant d'Anvers naturalisé français, — des Toussaint Dubreuil et des Martin Fréminet, une véritable déviation du génie français (1)? Les portraitistes de la même époque, au contraire, continuent et perfectionnent la tradition de cet art franco-flamand du XVe siècle, qui unissait la solidité, le coloris brillant des maîtres des Pays-Bas à la grâce et à la finesse françaises. Les Clouet, les Dumonstier, ces maîtres inimitables du portrait au crayon, les Corneille de Lyon, gardent intactes les vertus essentielles de l'art français : son besoin de clarté et de vérité, son respect de la nature « observée avec un sourire ou profondément regardée ». Ce sont eux qui représentent sa vraie gloire, c'est chez eux qu'il faut chercher l'origine de ces purs

(1) Jacques Baschet : Histoire de la peinture. Ecole française.
Charles Blanc : Histoire des peintres de toutes les Ecoles. École française. Paris 1867.
Ph. de Chennevières : Essai sur l'histoire de la peinture française. Paris 1894.

artistes sortis du cœur de la race, et que le prestige romain n'a jamais conquis : les Lenain, Sébastien Bourdon, Claude Lefebvre.

Au XVIIe siècle, l'école française trouve son équilibre ; les deux influences rivales qui se la disputent éternellement, l'italienne et la flamande, se balancent et se modèrent réciproquement. Poussin apporte à son pays la grandeur romaine en la francisant. Au contact de la belle Ausonie, Claude Lorrain, sans s'en douter, découvre le paysage français ; et la galerie de Médicis où Rubens fait éclater le triomphe de la couleur flamande, provoque un engouement salutaire et prépare les richesses de palette du siècle suivant. C'est la grande époque, trop longtemps méconnue par nos contemporains que son noble style effare. Le Brun, décorateur admirable, discipline l'art, comme la Royauté discipline la société, et l'Académie la littérature. Merveilleuse ordonnance où la liberté subsiste dans l'ordre et l'harmonie, où chacun collabore selon son rang, à la grandeur commune, dont Louis XIV est l'image vivante et la personnification ! L'art français en cet instant est digne de toute cette culture classique qui réalise une perfection. Mais une perfection est nécessairement éphémère. Un art de cour, un art qui cherche avant tout la pompe et la magnificence devient facilement théâtral et boursouflé ; s'il se pique d'élégance, il devient précieux et maniéré. C'est ce qui arriva promptement, et ici encore l'influence italienne fut généralement néfaste. Les jeunes artistes que le roi envoya à l'Ecole de Rome qui venait d'être fondée n'allèrent pas aux grands modèles de la première renaissance. mais aux décadents à qui l'Italie d'alors se donnait tout entière, aux Carrache, au Caravage, au Guide. C'est encore une école bien dangereuse : on l'a pu voir.

Bien qu'ils aient été trop dédaignés, et qu'il y ait, dans leurs grandes compositions de théâtre, des qualités charmantes et des beautés de dessin et de couleur à quoi les gens de goût ne peuvent être insensibles, il est certain que les peintres « d'histoire » de la fin du XVIIe et du commencement du XVIIIe siècle, les



PERRONNEAU. — L'homme à la rose.
(Coll. Groult, Paris).

peintres qui subirent l'influence romaine, ou se laissèrent dominer par le souvenir tyrannique de Le Brun, les Lafosse, les Antoine Coypel, les Jean-François de Troy, les Restout ou les Carle van Loo, peuvent être considérés comme des artistes de décadence. L'école avec eux va vers un art de recettes et de convention qui est la négation des qualités essentielles de l'art français, bien que ce soit l'éternel danger de l'art français. Elle menace de se perdre dans un « sous-italianisme » sans accent et sans caractère. Ce sont encore une fois les portraitistes qui réagissent; et tandis que la grande peinture se corrompt, le portrait, comme le genre et le paysage, atteint au plus magnifique éclat.

Quelques-uns des artistes les plus vraiment peintres, au sens moderne du mot, qu'ait comptés cette époque s'y appliquent, du reste, exclusivement. L'influence de Van Dyck — excellent maître parce que ses conseils sont avant tout des conseils techniques, — en a élargi le style, et chez Rigaud et Largillière, qui ferment le siècle de Louis XIV et commencent celui de Louis XV, on trouve cet heureux mélange de la grâce française et du réalisme coloriste des Flamands qui, du temps de Mabuse et de Clouet, avait produit des chefs-d'œuvre. Il va se retrouver, du reste, à des degrés divers chez tous les portraitistes du XVIII[e] siècle et nous vaudra la plus étonnante galerie d'ancêtres qu'un monde défunt ait légué à celui qui lui succéda.

Dans ces toiles dorées par le temps, dans ces pastels, dans ces images solennelles ou familières de gentilhommes, de financiers, d'artistes et d'hommes de lettres, de bourgeoises et d'actrices, ressuscite en effet, dans toute sa vérité vivante, cette société dont la nôtre est sortie, et où nous trouvons toutes les origines de nos inquiétudes, de nos ardeurs, de nos chimères et de nos espoirs. Merveilleuse collection dont l'importance psychologique et historique balance peut-être l'importance artistique, car nous pouvons, grâce à elle, vivre dans cette élite française qui donna le ton à

l'élite européenne, qui fut l'élite européenne ! L'Europe d'alors, selon Caraccioli, c'était l'Europe française.

C'est donc dans le grand siècle et parmi des artistes ayant subi la férule de Le Brun qu'il faut chercher les origines de cet art libre entre tous : l'art du XVIIIe siècle. C'est dans un temps où l'individualisme propre à la race française a su se sacrifier à sa grandeur, que l'on porta à sa perfection le plus individualiste des arts, l'art par lequel l'individu se glorifie et cherche à perpétuer sa mémoire.

Le phénomène, au premier abord, semble malaisément explicable. Mais déjà, dans le XVIIe siècle expirant, quelques lézardes s'apercevaient sur la façade de l'admirable édifice qu'est la France de Louis XIV. Les particuliers n'acceptaient plus sans murmurer de se donner à la gloire de l'Etat, que le Roi personnifiait. L'esprit critique longtemps étouffé réapparaissait. Voltaire allait bientôt commencer d'écrire. L'influence des salons allait se dresser en face de l'influence de la cour, et l'homme prendre une valeur individuelle indépendante de sa charge, de son rang et de son état. Et puis — c'est ici que se vérifie l'observation que je faisais au début de cette étude, — le portrait est un art si naturel aux Français qu'à l'heure où la civilisation française arrivait à son plus magnifique rayonnement, à l'heure où l'art français imposait ses règles et son harmonie au monde entier, le portrait devait nécessairement participer de ce lustre sans égal.

Et en effet, c'est en France, et dans des provinces de culture à demi française comme les Pays-Bas du moyen âge, que le portrait reparut d'abord dans l'art, mais c'est en France seulement qu'il a pris dès l'abord l'aspect d'un art spécial et qu'on lui a donné pour la première fois la valeur d'un document humain, l'importance d'un témoignage sur l'âme de l'homme et de l'époque. Si l'on excepte l'œuvre d'Holbein et celui de Van Dyck, les portraits, dans les autres écoles, sont en général des notes isolées offertes par



WATTEAU. — M. de Julienne.
(Coll. Groult, Paris).

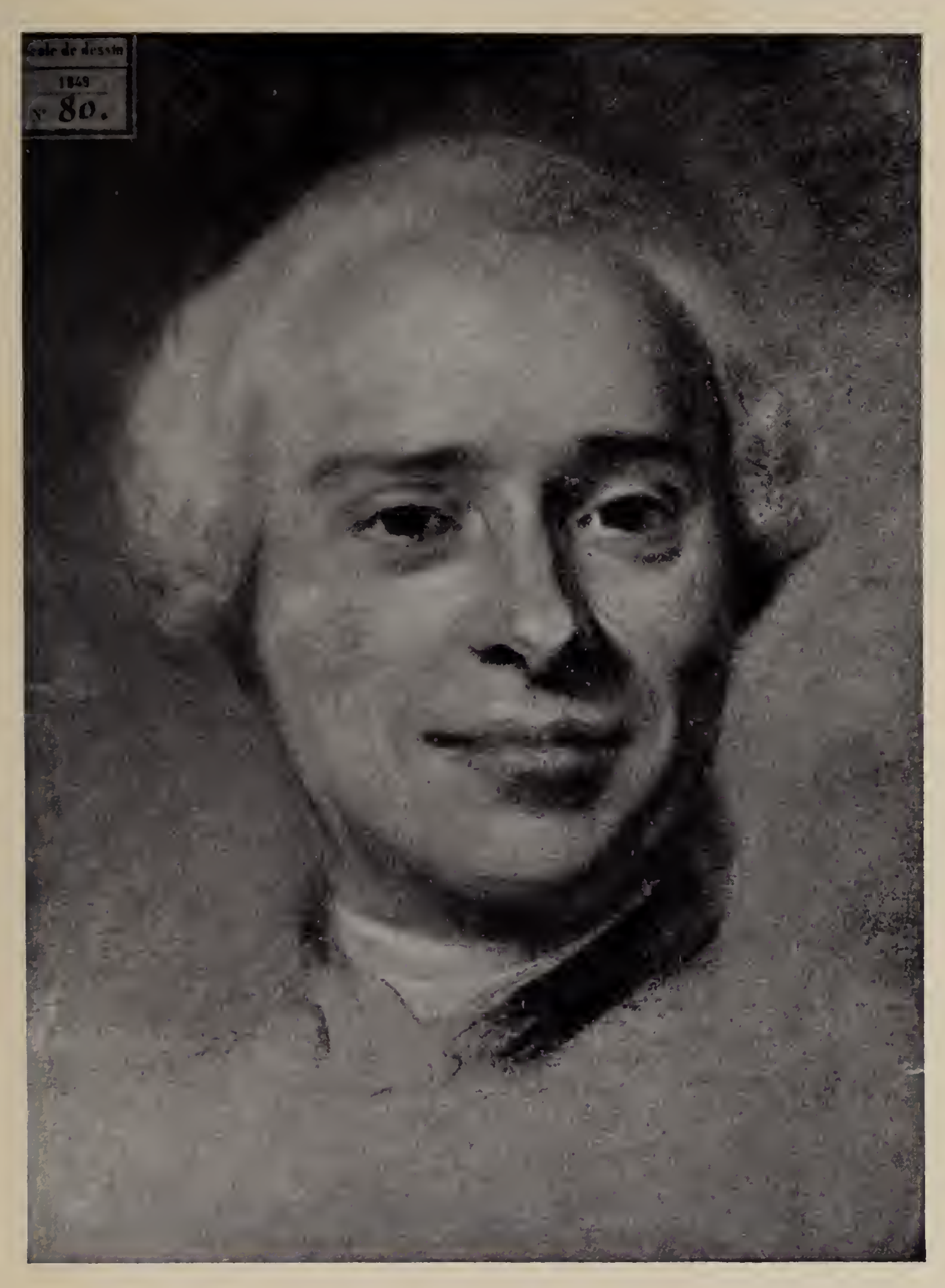
la vie au regard d'un observateur à demi inconscient : les portraits de l'école française, et surtout ces crayons où les Clouet, les Quesnel, les Dumonstier, insoucieux de tout agrément superflu, cherchaient uniquement le trait individuel, la vie psychologique du modèle, sont les pièces précises et pour ainsi dire cataloguées, d'une véritable enquête sur les variétés de l'espèce humaine.

« Il n'y a dans la nature, et par conséquent dans l'art, dit un jour La Tour à Diderot (1), aucun être oisif, mais tout être a dû souffrir plus ou moins de la fatigue de son état. Il en porte une empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte, en sorte que, s'il s'agit de peindre un Roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un portefaix, ces personnages soient le plus de leur condition qu'il est possible ; mais comme toute altération d'une partie a plus ou moins d'influence sur les autres, le second point est de donner à chacune la juste proportion d'altération qui lui convient. En sorte que le Roi, le magistrat, le prêtre ne soient pas seulement Roi, magistrat ou prêtre de la tête ou de caractère, mais soient de leur état de la tête jusqu'aux pieds. » Il semble que dès le XVe siècle, les vieux maîtres français aient possédé cette parfaite théorie du portrait psychologique, car cette volonté de fixer sur la toile le trait individuel et le trait professionnel, mais en le généralisant assez pour qu'il puisse prendre une signification universelle, se constate déjà chez eux. On dirait qu'ils ont, comme La Bruyère, La Rochefoucauld, Saint-Simon ou Tallemant des Réaux, le dessein d'amasser des notes pour une vaste histoire de l'homme. D'un coup de pinceau ou de crayon aussi sobre, aussi net, aussi précis que les traits de plume des grands moralistes, ils notent les nuances du masque humain, image et signe de l'âme. C'est qu'en effet, cette curiosité de l'homme, cette passion de démonter les âmes et d'y voir clair, est un des traits essentiels et

(1) DIDEROT : Salons.

constants de l'esprit français. Ce peuple sociable entre tous et pour qui la conversation, c'est-à-dire la lutte des âmes cherchant à se connaître et à se pénétrer, est le plus grand plaisir, fait instinctivement de la psychologie. Il veut se connaître et connaître les autres, et son art, avant tout, est toujours un art d'analyse. Peu encline au grand lyrisme, et promptement trop civilisée pour s'arrêter à l'épopée, sa littérature, fabliaux, tragédies, comédies, contes et romans, est comme un gigantesque répertoire d'âmes, où la façon que chacun a de chercher le bonheur est notée d'un trait. Quand elle s'abandonne à son instinct, sa peinture, suivant un même courant, fournit l'illustration scrupuleuse et délicate de cet immense dictionnaire de l'homme et de ses mœurs, et le portrait y prend une importance capitale. Mais s'il a toujours été une des expressions les plus naturelles et les plus brillantes de l'art français, il n'a jamais, ni auparavant, ni dans la suite, atteint le degré de perfection auquel il est arrivé au XVIIIe siècle.

Le XVIIIe siècle, c'est le grand siècle du portrait. Quel que soit le charme pénétrant que nous trouvons aux crayons des Clouet et des Dumonstier, ou à la noble sobriété des toiles de Claude Lefebvre, cet art un peu maigre, un peu pauvre ne supporte la comparaison ni avec les grands peintres de la transition, les Rigaud, les Largillière, ni avec les vrais portraitistes du XVIIIe siècle, les Nattier, les Tocqué, les Aved, les Perroneau, les La Tour. Le portrait, chez ces maîtres, devient en effet un art parfait et complet. Ils ne s'en tiennent plus, comme les modestes artistes du XVIe et du commencement du XVIIe siècle, à l'humble désir de fixer sur une feuille de papier le sourire et les traits d'un personnage, afin que celui-ci en puisse laisser le souvenir à ses proches et à ses amis : ils entendent faire des tableaux dignes d'être admirés dans la suite des âges, et de prendre rang dans les galeries des princes et des amateurs. Solennelles ou familières, bourgeoises ou galantes, leurs toiles — comme leurs pastels — représentent le personnage en son entier, dans le



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — Jean Le Rond d'Alembert.
(Musée de Saint-Quentin).

cadre de sa vie réelle ou de la vie qu'il se rêve. L'allégorie même dont on l'entoure parfois, et où on le fait agir, prend la signification d'un trait de caractère : la fille aînée de Louis XV, Mme Adélaïde, hautaine, masculine et dominatrice, est peinte par Nattier en Diane; Mme de la Tournelle, la future duchesse de Chateauroux à l'aube de sa faveur, en Point du Jour; et sa malheureuse sœur de Mailly, maîtresse abandonnée, humiliée et repentante, se fait représenter en pénitente dans le désert. Peut-être chez le bon Nattier, qui était d'âme simple, cette psychologie allégorique était-elle souvent suggérée par le modèle lui-même. Mais chez son gendre Tocqué, chez Aved, chez Perronneau, voire même chez certains artistes secondaires et de la fin du siècle comme Ducreux et Duplessis — pour ne pas parler de La Tour, qui de ses curiosités d'analyste fit une théorie, — on distingue très nettement la volonté de faire de chaque portrait l'étude d'un caractère, de rattacher toujours l'individu à son type, et sous l'habit, sous la perruque, sous l'uniforme, de découvrir l'Homme. Aussi, pour ceux à qui les curiosités de cet ordre sont familières, pour ces dévots de l'âme humaine, pour ces analystes de tempérament dont c'est la vie d'accueillir chaque fois un cœur nouveau, triomphateur d'un jour qu'ils oublieront dès qu'ils l'auront épuisé, il y a dans une galerie de portraits du XVIIIe siècle une incomparable séduction.

La séduction est universelle; mais pour certains, pour qui sait regarder et s'attarder à regarder, elle se complique d'une crispante mélancolie. Je n'ai pu m'attarder dans les salles désertes du Musée de Saint-Quentin, où sont les plus beaux pastels de La Tour, ou dans cette merveilleuse exposition qui, en mai 1908, groupa dans la galerie Georges Petit, à Paris, cent pastels du XVIIIe siècle, cent chefs-d'œuvre ou peu s'en faut, sans ressentir avec force cette étrange et poignante tristesse d'un art où l'on ne voit d'abord que grâce et sourire. Est-ce, comme dit Barrès, la philosophie de ces artistes de l'analyse qui « accueillent tout et

n'adoptent rien -, ne lient que des amitiés d'un soir, et ressentent, à chaque tournant de leur curiosité, la tristesse confuse du voyageur quittant un beau pays ? Est-ce le regret d'une société morte et qui vous séduit encore ? Ou plutôt, n'y verrions-nous pas, sous sa forme la plus insidieuse, la cruauté raffinée, invincible et féroce de l'intelligence destructive, de la curiosité qui va trop loin, par delà le bien et le mal, par delà l'illusion nécessaire ? Tous ces hommes, toutes ces femmes au sourire lassé, savaient d'instinct qu'il faut se mentir à soi-même, se jouer un rôle, se faire un personnage pour se donner le courage de vivre. Héritiers de la longue sagesse d'un peuple qui avait beaucoup vécu, encadrés dans une société qui assignait à chacun sa place et son emploi, ordonnant l'existence commune à la façon de ces tragédies classiques où la raison commande, ils connaissaient de naissance la noble et gracieuse attitude qu'il convenait de prendre pour donner du prix à la vie. Dans leur âme aussi, la raison commandait; malheureusement, elle finit par exercer une tyrannie, et cette même raison contenue jusqu'alors par la prudence vénérable du plus ferme instinct social, cette raison à qui le mysticisme lucide de Pascal avait su imposer un frein, devint, du moment qu'elle règna et domina seule, le dangereux instrument qui détruisit la société qu'elle avait servie et l'équilibre mental qu'elle avait donné. Elle devint le rationalisme. La force destructive qui est dans l'intelligence et qui aboutit au nihilisme, en effet, ne s'arrête pas. Elle montre ce qu'il y a de vain dans nos devoirs, dans nos confiances, dans nos enthousiasmes ; elle arrache les manteaux royaux, les masques héroïques ; sous l'institution monarchique, elle découvre l'intérêt du Prince ; sous la hiérarchie nobiliaire, le privilège d'une classe ; sous la cuirasse du héros, sous le fard de la grande dame, sous la perruque du magistrat, elle découvre l'homme, le pauvre homme. Œuvre néfaste, au terme de laquelle un peuple a cessé de croire en soi, et où l'homme a trouvé son néant. Œuvre héroïque aussi, où l'instinct de la connaissance poursuit ses fins dernières jusqu'à

la ruine de l'instinct vital, où la soif de la vérité se satisfait jusqu'à la mort.

Ce funeste déshabillage, c'est l'œuvre du XVIIIe siècle; et si d'abord il n'aperçut pas les ruines que l'esprit critique dont il s'abreuvait, faisait en France — oh ! le candide et charmant optimisme de Diderot ! — il en eut pourtant le sentiment confus. A mesure que s'accentue le triomphe de la Raison, comme on disait alors, la tristesse qui s'en dégage se précise. Ces grands seigneurs, ces magistrats, ces grands commis de l'Etat qui doutent de leurs titres et se sentent sujets de la philosophie, finissent cependant par prendre quelque inquiétude de cette critique universelle et du rôle qu'on leur y fait tenir. Mais comment s'arracher à la séduction de l'esprit, qui a toujours été le premier et le dernier culte de la France, à ces idées qui, selon l'expression de Diderot, sont les « catins » du siècle? Mme de Pompadour en son temps, ne fut pas seule à dire : « Après nous, la fin du monde ! »

Cette minute de l'histoire française est poignante entre toutes. Elle est exquise aussi. Une civilisation parvient à son terme, étale au soleil ses dernières fleurs et, confiante malgré tout dans les destinées de l'espèce, s'apprête à se détruire. Un tel instant est étrangement mêlé d'inquiétude et d'espoir, de lucidité et d'aveuglement, de volupté et de tristesse.

C'est un peu de cette tristesse-là qu'on trouve éparse sur les visages trop intelligents et trop fins du XVIIIe siècle. C'est aussi cette fatigue de vivre qui est vieille comme l'humanité, mais qui n'est jamais aussi accablante qu'aux époques où une forte civilisation arrive au terme de sa perfection ; c'est encore, et c'est surtout cette volonté de voir vrai, c'est cette frénésie d'ôter les masques et de découvrir dans le jeu des meilleurs acteurs de la comédie du monde, l'animal humain.

Et ce goût de la vérité se traduit de plus en plus nettement dans l'art, à mesure que celui-ci évolue selon sa logique intime.

Il fait le succès de Rousseau et de tous les apôtres plus ou moins ingénus du retour à la nature, il fait le succès de Chardin, le plus véridique des peintres, il fait le succès de Greuze.

Rousseau! Greuze! *Le Devin du village! La Nouvelle Héloïse!* les drames de Sedaine, et ces tableaux larmoyants où il y a tant d'attitude, tant d'effets de théâtre! Est-ce de la vérité? dira-t-on. Ceux qui ont lu Maupassant ou regardé les toiles de Millet s'empresseront de sourire. Eh quoi! c'était de la vérité, c'était de la nature selon la conception qu'une société aristocratique et très civilisée pouvait avoir de la nature et de la vérité. L'idée qu'on s'est faite en France de ces entités vagues dont se sont toujours grisés les gens de lettres : la Vérité, la Justice, a varié pour le moins autant que l'idée qu'on s'est faite de l'antiquité. La vérité artistique des « naturalistes » est à la vérité selon Rousseau, Diderot et Greuze, ce que la Grèce des Parnassiens est à la Grèce de l'abbé Barthélemy. Où est la vérité vraie?

Du moins celle dont les portraitistes fixèrent les aspects nous paraît-elle plus conforme à notre manie de rigueur scientifique. Dans les deux fameux tableaux où le XVIIIe siècle vit la nature même (1): *La Malédiction paternelle* et *Le Fils puni*, nous ne voyons que déclamation, convention, théâtre : dans une préparation de La Tour, et même dans ses grands portraits officiels où il représente ses modèles dans tout l'apparat de l'habit de cour, nous trouvons un animal humain décrit avec un scrupule de savant, nous trouvons l'analyse objective désintéressée d'un micrographe. Et c'est pour cela que l'œuvre des portraitistes du XVIIIe siècle et surtout l'œuvre de La Tour, qui en résume l'esthétique et la formule avec le plus d'éclat, prend à nos yeux, à côté de son intérêt historique, la valeur d'une des formes éternelles de l'art. Elle est l'expression plastique définitive et parfaite de l'esprit d'analyse, de l'instinct de la connaissance — pour employer le

(1) DIDEROT : Salons.

jargon philosophique, — elle est la merveille de l'art intelligent. D'autres peintres, en d'autres temps, ont, par fortune, fixé sur la toile ou le papier une image émouvante où l'âme d'un homme semble s'étaler, mais c'est un hasard, ou plutôt un miracle de la sincérité. Si dans leurs représentations du visible, ces vieux maîtres de Flandre, de Hollande ou d'Allemagne ont atteint l'invisible, c'est que leur merveilleuse conscience a eu des éclairs divinatoires; chez La Tour et chez les émules de La Tour, l'invisible est toujours présent. Ce ne sont pas les peintres des visages, ce sont les peintres des esprits et des caractères, ce sont les peintres des âmes, des âmes nues, des âmes vraies, terriblement vraies.



CHAPITRE II

LE PORTRAIT HISTORIÉ. — DE RIGAUD A NATTIER

S'IL est vrai que l'influence du milieu ne suffise pas à expliquer l'œuvre d'art — on a renoncé à chercher l'origine d'un grand homme dans ses comptes de ménage ou dans le système politique au milieu duquel il a vécu, — l'histoire de l'Art n'en est pas moins tellement mêlée à l'histoire des mœurs et de la société qu'on ne peut y mettre quelque clarté sans déterminer le climat moral où s'est développée une conception quelconque de la Beauté.

Pour donner au portrait du commencement du XVIIIe siècle la place qui lui revient dans l'évolution de l'art français, il faut se rendre compte de l'attitude sociale qu'il fixa, de l'idéal humain qu'il exprima ; il faut le considérer comme un symptôme, au même titre que le Journal de Dangeau ou les Mémoires de Saint-Simon. Pour tirer de la contemplation d'un chef-d'œuvre toute l'émotion qu'elle peut donner, il faut savoir le replacer dans son cadre. Quelle que soit la beauté intrinsèque du portrait de Louis XIV par Rigaud (1), quelle nouvelle puissance d'émouvoir ne prend-il pas quand, dans les rides de ce visage bouffi sous la perruque, mais qui garde toute sa noblesse à force d'orgueil et d'énergie, on devine les soucis d'un règne glorieux s'achevant dans les défaites ; quand, dans cette attitude magnifique et tendue, on distingue l'indéfectible volonté d'un homme maintenant à lui seul le mensonge d'un système politique épuisé !

---

(1) Musée du Louvre.

Ce qui frappe d'abord le spectateur le moins attentif dans un portrait de François de Troy, de Largillière ou de Rigaud, les artistes qui résument le mieux le style de transition entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, et dans l'œuvre de qui il faut chercher l'origine de l'école portraitiste de cette dernière période, c'est la solennité, la pompe, la majesté de la mise en scène, un éclat composé qui nous paraîtrait théâtral, si nous ne nous rendions pas compte aussitôt de la profonde sincérité de ces peintres qui ne furent pompeux que parce qu'ils vécurent dans un siècle pompeux, dans un siècle qui, pour embellir et ennoblir la vie, imagina d'en faire un perpétuel spectacle. Tel est, en effet, l'aspect psychologique du XVIIe siècle. Louis XIV, image et symbole de son temps, passe les trois quarts de sa vie en représentation (1) ; il s'impose la servitude de l'étiquette comme une règle et une discipline sacrée ; il se joue à soi-même un très beau rôle qu'il ne quitte jamais, afin que l'illusion soit complète. Et la Cour, et la ville, l'imitent avec zèle. La majesté de l'attitude universelle, fixée par ce roi qui fut un grand artiste — si le grand artiste est celui qui crée une valeur esthétique, — colore la France entière d'un reflet de la splendeur de Versailles. Comment ne se serait-elle pas imposée au portrait ? Un portrait du siècle de Louis XIV qui ne serait pas pompeux, ne serait pas vrai ; et si l'admirable Philippe de Champagne sut rester toujours simple, c'est qu'il fut le peintre de l'opposition, le peintre des Jansénistes. Ni de Troy, ni Rigaud, ni Largillière qui, tous, avaient d'ailleurs plus ou moins subi la protection de Le Brun, et qui se souciaient beaucoup moins de questions morales que de belle peinture, n'étaient pas hommes à donner dans un tel travers. Ils n'étaient pas faits pour retracer les austères visages de ces Messieurs de Port-Royal, mais ils devaient apporter au siècle nouveau épris de facilité, de volupté, de simpli-

---

(1) Taine : Les Origines de la France contemporaine. Vol. I : L'ancien régime. Chap. II.

cité élégante, les traditions d'une époque qui avait préféré la gloire au bonheur, et la splendeur de la vie à la commodité de la vie.

Rigaud, de tous ces artistes, en dépit des dates — Rigaud a vécu jusqu'en 1743, c'est-à-dire plus de vingt ans après Watteau, — est le plus profondément « Louisquatorzien ». Il l'est d'autant plus qu'il l'est avec naïveté. « Chacun des portraits de Rigaud, observe Charles Blanc (1), paraît dire : « Me voici ! » ou bien : « Regardez, c'est moi qui ai gagné cette bataille qui se livre dans le fond du tableau... C'est moi qui ai composé ce bel ouvrage de théologie.., Voyez cette Bible que j'ai commentée... Je suis le duc de Cambrai, prince du Saint-Empire, etc., etc. » Sous ce rapport, Rigaud a été moins souple que van Dyck et moins varié. Celui-ci prenait ordinairement ses motifs de pose dans le caractère du personnage. Il était gracieux avec les fils de Buckingham, digne avec Arundel, fier avec Rombouts, il épousait l'humeur de ses modèles. On raconte qu'il avait l'habitude de les retenir à dîner, qu'il les observait ainsi au milieu des excitations de la causerie ou de la table, et saisissait leur physionomie au moment même où ils oubliaient ses regards. Rigaud, au contraire, posait lui-même ses modèles. Toujours il leur prêtait une certaine dignité emphatique. Toujours ils sont en scène et lui avec eux, de façon qu'en voyant ces grands hommes qu'on aimerait approcher, qu'on se plairait à surprendre quelquefois dans l'intimité de leur cabinet d'étude, ou le soir dans leur tente, à la veille du combat, on est tenu à distance par l'aristocratie de leur portrait, par la solennité de leur geste, par la beauté, le luxe et la redondance de leurs draperies. »

Il est vrai. Mais devant tout l'art du grand siècle, n'avons-nous pas cette impression d'être tenus à distance? Raison secrète, sans doute, de la préférence que nous avons pour l'art moins hautain du XVIIIe. Le grand style nous effare, et d'un idéal héroïque

(1) Charles Blanc : Histoire des peintres de toutes les Ecoles. Ecole française.



Rigaud. — Louis XIV en 1701.
(Musée du Louvre)

notre esprit chagrin n'aime à voir que les mensonges. Ces mensonges, Rigaud les ignore. Jamais il ne soulève volontairement le masque d'un grand qu'il représente, et sous la majesté de la perruque et de l'habit d'apparat dont il les revêt, s'il nous arrive de découvrir la misère de l'homme, croyez que ce n'est pas la faute de la curiosité indiscrète du peintre, c'est la faute de sa sincérité. C'est avec toute la vérité dont il était capable qu'il peignait ses contemporains, mais il les peignait dans leur emploi, dans leur rôle, et il se plaisait à leur donner toute la majesté de ce rôle. « Il semble, écrit d'Argenville (1), que le ciel veuille qu'il n'y ait que les grands peintres qui peignent les héros. Il les fait naître ensemble ». Le bon Rigaud devait être persuadé de la vérité de cette observation. Qui que ce fût qu'il représentât, il ne pouvait s'empêcher de faire un héros de son modèle. Il n'est pas jusqu'à son ami Martin van den Boogaert, dit Desjardins (2), ou au petit duc de Lesdiguières, âgé de douze ans, à qui il ne s'efforce de donner un air héroïque.

Cette conception du portrait était assurément dans le tempérament et le caractère de Rigaud, mais l'influence de Le Brun y était pour quelque chose. C'est, en effet, sous les auspices du premier peintre du Roi qu'il avait débuté. Quand, venant de Montpellier, où il s'était formé sous Ranc, le père, il était arrivé à Paris en 1681, le tout-puissant Le Brun l'avait aussitôt pressenti et protégé. C'est Le Brun qui, avec une rare sûreté de coup d'œil, avait déterminé sa vocation. Bien que le jeune peintre provincial eût obtenu le prix de Rome en 1685, il l'engagea à renoncer au voyage d'Italie « qui aurait pu lui inspirer des ambitions déréglées tandis qu'il pourrait trouver à Paris et à la Cour le premier élément de la peinture de portraits, la dignité des modèles, d'illustres guerriers, des femmes

(1) D'ARGENVILLE : Abrégé de la vie des plus fameux peintres.

(2) Musée du Louvre.

charmantes, des héros (1) ». Rigaud se résigna facilement à suivre ces conseils. L'amitié de Le Brun lui assurait la fortune, et puis il comprenait la peinture de la même façon que lui, et, comme son puissant patron, croyait à la nécessité d'une hiérarchie dans la « République des Arts ». Il accepta d'y occuper un second rang — le portrait, on l'a vu, était tenu pour un genre un peu inférieur, — parce qu'il y avait chez ce peintre des rois et des « héros » un grand fond de modestie.

L'art, pour Rigaud comme pour Le Brun, ne pouvait être qu'une sorte d'exaltation décorative de l'ordre social hiérarchique et monarchique dont la grandeur du Roi était le symbole. Chacun y devait remplir sa tâche, selon l'ordre du Prince et de Dieu. Magnifique soumission de l'individu à la grandeur commune, humilité orgueilleuse que notre temps ne comprend plus, et par laquelle les artistes participèrent à l'effort de leur race et de leur époque !

Rien d'erroné comme de juger l'art, la littérature et la morale du XVII[e] siècle avec nos habitudes mentales de bourgeois égalitaires. Là où nous ne voyons que flatterie de courtisan, les fidèles sujets de Louis XIV distinguaient un noble sacrifice de l'indépendance individuelle à la grandeur de l'Etat, car le règne du grand Roi vit le plus grand effort des Français pour accepter une discipline. Ce peuple, en vérité le plus indiscipliné de la terre, n'a jamais pu accepter d'obéir que lorsque cette obéissance lui a donné la victoire. La société du XVII[e] siècle, c'est une armée, une armée française le lendemain d'une bataille gagnée. Dans le général vainqueur, vainqueur parce que d'abord il sut se faire obéir, elle s'admire elle-même et, fière de dominer avec lui, consent à faire fondre son orgueil collectif dans l'orgueil impérial de son chef. Tant que Louis XIV vécut, et maintint dans sa splendeur rigide le grand rôle qu'il s'était donné, tous les Français

(1) Charles Blanc : Histoire des peintres. École française.



Largillière. — Le comte de la Châtre.
(Musée du Louvre).

subirent leur sujétion sans murmurer, parce qu'ils se sentaient ornés d'un reflet de la gloire royale. De là, cette vie toute en décor que tous menaient d'instinct, de là, ce loyalisme passionné qui faisait que les plus grands noms de France tenaient à honneur d'occuper les moindres charges de la domesticité royale. A force de rendre le prince auguste, à force de l'auréoler de gloire, ils pouvaient plier leur orgueil avec plus d'aisance devant une supériorité qu'ils avaient bien dû accepter, et à laquelle ils se résignaient en la grandissant. Aussi l'art de Cour, à cette époque, n'a-t-il pas du tout le caractère qu'il aurait aujourd'hui : son apparat est naturel, sa pompe théâtrale est parfaitement aisée. Un peintre qui décore un appartement royal sous les ordres et sous l'inspiration de Le Brun, ne songe pas, comme ne manquerait pas de le faire un artiste d'aujourd'hui pénétré de son génie, qu'il accomplit un devoir maussade pour gagner « sa chienne de vie » et qu'il travaille ainsi à l'injuste gloire d'un « exploiteur ». Il met toute sa conscience de bon artisan à accomplir une tâche qui contribuera à la splendeur d'un édifice, conçu par celui que Dieu et le Roi désignèrent. De même un portraitiste, chargé d'exécuter l'image officielle d'un prince ou d'un grand, n'y voit pas une entreprise ennuyeuse et lucrative ; il considère qu'en transmettant aux générations futures l'effigie d'un de ceux qui collaborèrent à l'éclat ou à la puissance de l'Etat, il participe, lui aussi, à cette œuvre commune.

C'est ce qui permet à Rigaud d'être théâtral et pompeux avec une si parfaite sincérité. Cet artiste qui excelle à poser le modèle, ce magnifique metteur en scène, si habile à faire jouer les draperies, a de la vérité le respect le plus grand. Il n'aime pas à peindre les femmes. « Si je les fais telles qu'elles sont, dit-il, elles ne se trouveront pas assez belles. Si je les flatte trop, elles ne ressembleront pas (1). » Il se refuse à rajeunir un visage, il se dit incapable de

(1) Charles Blanc : Histoire des peintres.

peindre autre chose que ce qu'il a ou que ce qu'il a eu devant les yeux. Il a le respect de la vérité, ou plutôt il en a la passion, tout comme La Tour. Seulement, il n'a pas l'acuité d'intelligence de La Tour ; il peint naïvement ce qu'il voit, à la façon d'un Flamand, et s'il arrive que le moral de son modèle transparaisse sous le physique, c'est sans qu'il s'en soit douté. En tous cas, il ne songe jamais, comme le grand pastelliste, qu'il peut y avoir antinomie entre la vérité extérieure d'un portrait et sa vérité intime. Il aime trop le décor pour ne pas y croire ; et quand il peint un Maréchal de France, il ne songe pas, comme ce Figaro de La Tour, que sous cette cuirasse il n'y a qu'un danseur. Il est vrai qu'entre Rigaud et La Tour, il y a quelques années de chansons et de satires, et qu'on ne peut comparer Soubise à Villeroy.

Ce qui montre bien que Rigaud fut aussi vrai qu'on pouvait l'être de son temps, et de la seule façon dont son temps comprenait la vérité en art, c'est qu'il ne le fut pas plus que son émule et son ami Largillière. Or, Largillière, c'est le plus naïvement, le plus innocemment peintre des artistes de cette époque. Lui aussi il aime le portrait historié, nul plus que lui n'a su donner d'éclat au portrait-tableau ; mais outre que ses modèles sont généralement d'un rang moins élevé que ceux de Rigaud, il n'a pas le même souci de les représenter dans tout l'éclat de leur rôle social, et s'il leur imagine une mise en scène somptueuse et gracieuse, c'est surtout parce que cela ajoute à l'agrément et au pittoresque de sa toile.

Quelle abondante et heureuse nature d'artiste, ce Largillière ! Assurément, il n'atteignit jamais le relief du modelé ni la scrupuleuse sincérité de dessin qui distinguaient Rigaud. Mais ses procédés d'exécution très libres et très vifs, sa touche singulièrement plus spirituelle et plus hardie, en font un peintre plus agréable et plus séduisant. Largillière, c'est le peintre d'instinct : il peint par goût, par plaisir, autant que par métier, il peint tout le long du jour,



Rigaud. — Louis XV, enfant.
(Musée de Versailles).

finit un grand portrait en moins d'une semaine sans pour cela le négliger. Il peint à la façon des Rubens, des Jordaens et de tous ces Flamands qui ne semblent vivre que la palette à la main. Si Rigaud doit beaucoup de son talent, et surtout de sa technique, à Van Dyck et à l'école flamande qu'il admirait profondément, Largillière doit, du reste, plus encore aux maîtres des Pays-Bas. Il avait été élevé à Anvers, où son père, notable commerçant parisien, était allé s'établir, afin de surveiller d'importantes affaires qu'il avait dans cette ville. Par son premier maître, un obscur peintre flamand, Antoine Goubaud, Gobeau ou Gebauw, par l'atmosphère même qui régnait autour de lui, il avait, dès son plus jeune âge, fortement subi la puissante et brillante influence du grand maître anversois. Puis, ayant passé en Angleterre, où un correspondant de son père lui avait conseillé de se rendre pour chercher gloire et fortune, il avait trouvé dans l'atelier de Peter Lely, où il travailla, le vivant souvenir de Van Dyck.

Rubens, Van Dyck ! Excellents maîtres, parce qu'ils ne conseillent pas tant un style et une esthétique qu'une méthode d'observation de la nature. Comme ses grands modèles, Largillière avait du reste le coloris naturellement brillant et frais, le coup de brosse gras, aisé, hardi. Comme eux, il ne s'embarrassait guère de la philosophie d'un tableau. C'est un peintre, et ce n'est qu'un peintre. Il aime le spectacle de la vie élégante et somptueuse, et il met à la représenter la bonhomie, la fougue, et l'entrain joyeux d'un homme à qui tout réussit. Certes, il est assez loin du grand style de Van Dyck. Il n'a ni ses raffinements, ni ses hardiesses de coloriste, mais il est peut-être plus égal à lui-même et, dans plusieurs de ses œuvres, il supporte la comparaison. En tous cas, c'est la même nature d'artiste, abondante et facile. Aussi ne s'étonne-t-on pas qu'à la Cour d'Angleterre, lors de ses brillants débuts, on ait vu en lui le rival heureux de Lély, et le successeur véritable du peintre de Charles Ier. Heureusement pour l'école française, les persécutions contre les catho-

liques que provoqua le prétendu complot imaginé par Titus Oates, le forcèrent de quitter Londres et de venir s'établir à Paris. Il revint plus tard en Angleterre, appelé par le roi Jacques II qui lui fit faire son portrait, mais il n'y séjourna que quelques mois.

A Paris, il devait du reste trouver bientôt la même heureuse fortune. Par van der Meulen, dont il avait connu le frère à Londres, il fut mis en relation avec Le Brun, que son talent séduisit et qui lui accorda généreusement sa toute-puissante protection. A coup sûr, elle lui fut précieuse, mais une telle sympathie émanait de sa personne et de son talent que son succès, dès qu'il vint, fut assuré. Il réalisait à merveille le type du peintre facile, superficiel et verveux, qui saisit la mode plutôt qu'il ne la fait, mais la saisit si bien, s'en imprègne si complètement qu'il semble l'avoir inventée. Son talent était propre à tous les ouvrages. « Jamais peintre n'a été plus universel que M. de Largillière, écrit Mariette (1) ; il a donné des preuves de son habileté dans tous les genres de peinture, histoire, portrait, paysage, animaux, fruits, fleurs, architecture. Il composait avec la plus grande facilité et jamais il n'y a eu de plus grand praticien. A force d'avoir vu et examiné la nature, de l'avoir copiée exactement pendant plusieurs années, et d'en avoir fait de grandes études, il ne se servait presque plus de modèles, de mannequins, ni de choses réelles devant ses yeux. Tout était présent à son imagination. » Voilà assurément une dangereuse méthode. Mais si on la devine dans les compositions historiques et religieuses du peintre, généralement assez médiocres et d'ailleurs rares, on ne la peut guère découvrir en voyant ses portraits. Là, sa verve, son brio, sont forcément contenus et ne font que le servir. Il enrichit, il perfectionne heureusement le portrait-tableau que François de Troy pratiquait avant lui. Moins solennel que Rigaud, il est plus agréable et plus galant. C'est un jeu pour lui

(1) Mariette : Abecedario.

que d'arranger avec grâce les accessoires et les draperies, de disposer la crosse et la mître devant un prince de l'Eglise comme M. de Noailles, et de faire un accompagnement pittoresque à ses portraits avec les attributs d'un art et les instruments d'un métier, de donner à une jolie femme le cadre de grâce, de richesse et de beauté qui convient à son charme. Aussi, tandis que Rigaud devenait le peintre attitré des princes, des ministres et des grands, Largillière fut-il adopté par la société polie, par la bonne compagnie, et principalement par les femmes. « Il savait à merveille, disait-on, démêler les traits qui constituent à la fois la beauté et le caractère. Il savait, sans s'écarter de la nature, y découvrir des grâces inaperçues et faire valoir les beautés apparentes de façon que les femmes étaient d'autant plus sensibles aux flatteries de son pinceau qu'il semblait n'avoir exprimé que la vérité et qu'ainsi, en regardant leurs portraits, on les trouvait ressemblantes avant de les trouver belles (1). » Ce n'est peut-être pas là le dernier mot de l'Art, mais c'est le dernier mot de l'art du portraitiste mondain. Aussi, Largillière fut-il le plus à la mode des peintres de portraits de la fin du règne de Louis XIV et du commencement du règne de Louis XV. Il ne pouvait suffire aux commandes, gagnait beaucoup d'argent, et menait une vie facile de bourgeois opulent et généreux. Sa vogue dépassa même celle de François de Troy qui fut aussi le peintre des femmes, et que protégèrent Mme de Montespan et Mme de Maintenon, et elle fut infiniment plus durable. L'aimable Largillière a séduit la postérité comme il avait séduit son époque : François de Troy a été assez vite oublié.

Injuste oubli, d'ailleurs. De Troy qui, si l'on considère les dates, appartient presque complètement au siècle de Louis XIV (1645-1730) a eu sur l'évolution du portrait au XVIIIe siècle une influence considérable, car en réalité c'est à lui qu'on doit la mode du portrait historié, du portrait-galant. Malgré son faire

(1) CHARLES BLANC : Histoire des peintres.

un peu mince, un peu mol, un peu maniéré, c'est un joli maître, un artiste très français, plein de grâce et de goût. « Il conservait toujours à une dame de France, dit Mariette (1), les grâces de son sexe, et le bon air de sa nation. » Rien de plus juste. Il sut toujours, d'autre part, préserver les mises en scène qu'il donnait à ses personnages, de l'air théâtral et maniéré dans lequel sont tombés quelquefois ses grands rivaux. Mais eux seuls cependant devaient échapper à l'oubli en cette époque néfaste où toute la vieille école française fut méconnue en bloc. Les amateurs et les critiques délaissèrent de Troy comme ils délaissèrent son élève Belle, un portraitiste dont la conscience un peu archaïque et la simplicité bourgeoise ne manquent pas de charme, comme ils délaissèrent l'habile et probe Vivien, le véritable propagateur du pastel en France, et le théâtral Antoine Coypel, et ce pauvre Grimou, coloriste très heureusement doué par la nature, mais dont le talent devait sombrer dans l'ivrognerie.

Bien qu'ils aient vécu fort avant dans le XVIIIe siècle, Rigaud, Largillière, de Troy, Belle furent du reste considérés de leur temps comme des survivants de l'époque de Louis XIV. Rigaud assurément, conserva jusqu'à sa mort (1743) sa gloire indiscutée de portraitiste des rois et des grands ; de Troy avait une réputation trop bien établie pour qu'elle s'effondrât brusquement ; Largillière avait un talent trop souple pour ne pas prendre, sans même s'en douter, le goût du jour. Mais il n'en est pas moins vrai que vers la fin de leur vie, ces artistes voient un style nouveau apparaître en France. Le goût public se modifie, s'approprie insensiblement à des mœurs nouvelles (2), et la mort de Louis XIV est une date capitale, aussi bien dans l'histoire des mœurs et dans l'histoire de l'art que dans l'histoire politique. A ceux qui douteraient de

(1) MARIETTE : Abecedario.

(2) PIERRE MARCEL : La Peinture française de la mort de Le Brun à la mort de Watteau (1690-1721). Paris, 1906.

l'influence personnelle que le grand prince exerça sur son temps, il suffirait de montrer le vide immense que sa mort causa.

Le vide, et aussi le soulagement. Un régime comme celui que Louis XIV avait établi en France et qui discipline toutes les forces sociales, les centralise et les contraint vers un but unique : la grandeur et la splendeur de l'Etat, s'épuise vite, d'autant plus vite qu'il s'applique à un peuple que son caractère n'y a pas prédestiné. Dans les dernières années du règne, il n'avait plus été maintenu dans sa superbe intégrité que par l'énergie du monarque et les grands souvenirs de son premier éclat. Les institutions en étaient solidement établies — elles avaient, du reste, été simplement superposées aux institutions naturelles de l'ancienne France, — mais les mœurs que ces institutions avaient créées s'étaient déjà modifiées, et n'étaient plus en harmonie avec elles. Le Roi n'étant plus victorieux, la contrainte qu'il imposait au peuple et à la Cour semblait plus dure, d'autant plus dure qu'elle n'était plus tempérée par cette grâce juvénile, cette atmosphère de fête et de triomphe qui avait régné à Versailles du temps de Mme de Montespan. Sous le règne de Mme de Maintenon, l'immense palais et la société tout entière étaient devenus d'une splendeur morose, d'une hypocrisie dévote qui pesait à tout le monde, et qui répandait un universel ennui.

Rien de triste, en vérité, comme les dernières années de Louis XIV. C'est un règne qui a trop duré, un homme qui a trop vécu. Lui mort, un masque tombe, la façade de vertu s'écroule. La Régence, c'est la fête, la bacchanale que des fils insouciants mènent dans la maison d'un père trop dur et dont ils viennent d'hériter. Plus de contrainte, plus de retenue. Sous un prince sceptique et cynique qui ne croit qu'à son plaisir, sous un ministre qui fait de la politique une scapinade, et dans un palais ouvert à toutes les intrigues, c'est un besoin de jouir vite et violemment de tout ce que la vie peut donner, une hâte irrésistible de mettre habit bas pour s'amuser « à la bonne franquette », une haine imprudente et

forcenée de tout frein, de toute règle, une indulgence universelle pour tout ce qui porte le masque de la joie, même dans ce qu'elle a de plus vulgaire et de plus populacier : nul respect de soi, nul souci du décorum, ou de la décence ; puis, avec le règne de Law et de son système, une brusque frénésie de s'enrichir, et, après la ruine, de s'étourdir dans une fête nouvelle.

Sur l'invincible courant d'immoralisme de cette époque, qui n'eut pas, comme d'autres, l'excuse de ce culte de l'esprit qui a presque toujours ennobli le plaisir en France, les portraits donnent d'inestimables indications. « Qu'on prenne la femme au hasard, disent les Goncourt (1), dans cet Olympe de princesses, avant-garde effrontée du siècle de Louis XV, s'avançant sur les nuages d'un triomphe mythologique, la patte du lion de Némée sur la gorge ou l'aiguière d'Hébé à la main, c'est un front petit, étroit et bas, un front fier et court. La dureté du sourcil épais et large, ajouté à la dureté de l'œil rond, grand ouvert, presque fixe, le regard que les cils n'adoucissent pas, mêle une effronterie impérieuse à l'ardeur sourde du désir entêté. Le nez est léonin, la bouche forte et charnue, et le menton n'allonge point l'ovale ramassé qui s'élargit aux pommettes. Ce sont là les belles inhumaines du beau temps de la Régence, beautés bien nourries, dont la santé allume les joues sous les plaques de rouge vif. Elles n'attirent point ; elles fascinent par une certaine majesté d'impudeur, par une force de volonté et de hardiesse. Une sérénité païenne les tient dans un repos superbe. On dirait que repues, elles couvent encore l'amour. Leur air bovin fait songer à Junon et à Pasiphaé ; et il y a dans ces bâtardes de la fable et de la Régence, je ne sais quelle grâce antique alourdie qui appelle les comparaisons d'Homère et de Virgile, et les fait venir naturellement à la bouche du temps, à la bouche du Président Hénault, appelant celle-ci « Vénus de l'Enéide », appelant celle-là « Cléopâtre piquée par l'aspic ».

(1) E. et J. de Goncourt : La Femme au XVIIIe siècle.



NATTIER. — Le peintre et sa famille.
(Musée de Versailles).

En écrivant ces lignes, les Goncourt songeaient évidemment à Nattier dont la vogue commença sous la Régence et dont les femmes demi-nues, hautes en couleur, ont souvent l'air de s'offrir, mais on retrouve ce type chez tous les peintres de ce temps-là et notamment chez Raoux qui fut peut-être l'artiste le plus caractéristique de la Régence, et dont le genre galant a eu une influence profonde sur l'art du portrait dans toute la première partie du XVIIIe siècle.

Ce n'est assurément pas un grand maître, ce Raoux. Mariette (1) est pour lui plein de sévérité : « Il a voulu plaire, dit-il, par un pinceau très soigné, mais il sera toujours un artiste assez médiocre : il dessine mal et peint mollement. »

Cette appréciation paraît encore assez juste. Mais comme Raoux est un coloriste agréable et brillant dont le maniérisme amuse, on se sent, devant ses tableaux, fort enclin à l'indulgence, et s'il ne viendrait à personne l'idée de considérer comme un modèle le portrait de « Françoise Perdrigeon, épouse d'Etienne-Paul-Boucher, sacrifiant sur l'autel de Vesta » (2), ce curieux tableau n'en paraît pas moins fort agréable et fort plaisant. A l'époque où il fut peint, on le tint pour une manière de chef-d'œuvre. Raoux fut le grand peintre à la mode de 1715 à 1734. Sa vogue précéda celle de Nattier et la prépara. Ce petit talent léger, facile et mondain, était fait pour plaire en un instant de l'histoire où toute la société française se reposait de ses deuils en « faisant la fête », et mettait la galanterie parmi ses soucis majeurs. C'est lui qui fut le véritable inventeur de ces mythologies polissonnes et galantes qui, sous prétexte d'évoquer quelque divinité de la Fable, permettait aux femmes de se montrer à moitié nues avec une tranquille impudeur que l'universalité de la mode finit, du reste, par rendre parfaitement innocente, à tel point que les

(1) MARIETTE : Abecedario.

(2) Musée de Versailles.

filles de Louis XV n'hésiteront pas, quelques années plus tard, à se faire peindre ainsi.

C'est par des portraits d'actrices que cette mode mythologique commença; nature voluptueuse et facile, Raoux fréquentait beaucoup les coulisses de l'Opéra qui étaient devenues depuis peu un des milieux les plus brillants de Paris, et où il commençait d'être à la mode que les grands seigneurs vinssent prendre des maîtresses et les artistes des modèles.

Le XVIIe siècle avait eu la passion du théâtre, mais il avait conservé le mépris des vieux âges pour le comédien. C'est à peine si Molière à force de génie avait pu faire oublier quelquefois qu'il était monté sur les tréteaux, et la gloire de la Duparc et de la Champmeslé ne les avait pas empêchées de vivre tout à fait en marge du monde. Au XVIIIe siècle, comédiens et comédiennes vont s'y mêler si intimement qu'on verra des duchesses s'enorgueillir de l'amitié d'Adrienne Lecouvreur, et de fort grandes dames rechercher l'amour du chanteur Jélyotte (1). Non seulement ils pénètrent dans le monde, mais ils s'élèvent au plus haut dans la « parfaitement bonne compagnie (2) ». Certes, la loi, la loi religieuse surtout, leur reste dure; elle refuse à la femme de théâtre la bénédiction nuptiale (3), elle jette aux berges de la Seine le cadavre des plus illustres. Mais plus va le siècle, plus ses mœurs contredisent ses lois. La femme de théâtre ne trouve plus autour d'elle la répulsion du préjugé bourgeois. Loin de les fermer devant elle, la société lui ouvre toutes grandes les portes de ses salons. Elle la recherche, la caresse, la flatte, partout lui fait accueil. Plusieurs comédiennes d'ailleurs tiennent table ouverte, et tout le monde y va, non seulement les écrivains et les artistes, mais les plus grands seigneurs. Auprès de ces brillantes déités de

(1) Mémoires de Mme d'Epinay.

(2) E. et J. de Goncourt : La Femme au XVIIIe siècle. Chap. VII.

(3) Lorsqu'un comédien et une comédienne voulaient se marier, ils étaient obligés de renoncer au théâtre.



JEAN RAOUX. — Françoise Perdrigeon,
épouse d'Étienne-Paul Boucher, secrétaire du Roi, en Vestale.
(Musée de Versailles).

l'Opéra et de la Comédie s'empressent les noms les plus illustres, les plus nobles intelligences ; elles sont les favorites de l'opinion, elles font la mode et parfois le goût.

Cette gloire et ce pouvoir, qui dureront jusqu'à la Révolution, commencent avec la Régence. Ce monde de privilégiés élégants et fins qui mettra tout le long du siècle une sorte d'ivresse à s'encanailler, commence à l'Opéra sa « descente de la Courtille ».

Et tout l'art de cette époque porte très profondément l'empreinte de cette passion de la France pour le théâtre. Elle se traduit chez le grand Watteau par cette fantaisie voluptueuse et tendre qui, de la nature tout entière, fait un théâtre de rêve et berce le monde de l'Illusion avec la musique de l'Idéal ; chez Raoux, moins illustre, et d'ailleurs sans génie, elle apparait dans ces portraits historiés qui donnent aux comédiennes et aux chanteuses les déguisements mythologiques des tragédies et des opéras à la mode. Il peint Mlle Journet dans *Iphigénie*, en Diane ; Mlle Quinault pose en Amphitrite, traînée dans un char par des chevaux marins ; Mlle Prévost, en prêtresse de Bacchus couronnée de pampres, s'imaginant sans doute mieux faire oublier ainsi la petite Fanchonette qu'elle avait été, et que le bailli de Mesmes avait connue dans une mansarde meublée d'une bergame et de trois chaises ; Mlle Sylvia, de la Comédie italienne, prie le peintre de lui donner les attributs et les ajustements de Thalie, et Mlle Carton, la fameuse Carton, la présidente du foyer, se fait conférer l'aspect imprévu d'une naïade (1).

Jamais on n'avait rien vu de plus galant, et naturellement la Cour et la Ville que ces déesses illusoires ne cessaient d'enchanter voulurent prendre place dans cet Olympe. Des duchesses blondes ceignent sans hésiter la ceinture de Vénus, ou manient comme un éventail la faucille de Cérès ; les brunes prennent le carquois de

---

(1) Charles Blanc : Histoire des peintres.

Diane ou, comme Mme Boucher ou Mme de Sénosan, entretiennent le feu de quelque autel païen.

Une telle mode, que Nattier devait propager encore, et à quoi il devait apporter les agréments d'un pinceau singulièrement plus agile et plus brillant, d'une grâce infiniment plus naturelle que Raoux, s'écartait évidemment beaucoup des traditions de sincérité, de vérité observée, qui font la gloire de l'art français, et il semble qu'en ce moment le portrait qui a si souvent sauvé l'école de ce pays du maniérisme, de l'académisme et de l'affectation, ait tenté de l'y entraîner. Mais à côté de ces peintres de la mode, dont le goût mouvant du jour guidait la main et l'invention, d'autres peintres généralement plus obscurs restaient fidèles aux vraies traditions de la race. Tel est Tournières, un artiste que la critique n'a pas encore remis à son véritable rang, et qui mérite d'être comparé aux meilleurs portraitistes du XVIIIe siècle. Ce provincial obstiné, qui avait appris la peinture dans des conditions très difficiles (il n'avait d'abord eu comme maître qu'un pauvre religieux des environs d'Ifs, près de Caen,) n'a certes jamais déployé dans le portrait historié la facilité et l'éclat de Largillière. Mais c'est un bon peintre, plein de savoir et de goût, un portraitiste attentif à retenir les jeux d'une physionomie et à les mettre en valeur. Coloriste vigoureux, dessinateur soigneux et patient, il a beaucoup contribué à répandre chez certains amateurs de son temps le goût d'une sobriété bourgeoise qui fit un heureux contrepoids à la fantaisie parfois outrancière d'un Nattier ou d'un Raoux. Il a du reste le sentiment le plus net de l'individualité humaine, et la plupart de ses portraits ont cette vérité « parlante », cette singularité caractéristique qui nous montre qu'une image, dont nous ne connaissons pas le modèle, doit être ressemblante.

Très protégé par le Régent, Tournières eut d'ailleurs une heureuse carrière, mais plutôt comme peintre de genre que comme portraitiste. Il avait imaginé de faire des effets de lumière artificielle dans le goût de Schalken et de Gérard Dou. Ses petits

tableaux eurent un succès inouï, un succès qui passa de loin celui de ses portraits, bien que ces fantaisies leur soient à nos yeux très inférieures.

Ils valurent à Tournières d'être reçu à l'Académie, non seulement comme peintre de portraits, mais aussi comme peintre d'histoire, titre qui, seul, ouvrait la voie aux suprêmes honneurs que pouvait décerner la Compagnie. Tournières, au surplus, s'attacha d'autant plus résolument à ce genre qui lui réussissait si bien, que, dans le portrait, il se trouvait en présence de plusieurs rivaux heureux. Les œuvres de la Rosalba, dont le séjour à Paris chez le financier Crozat fut un véritable triomphe (1), avaient répandu dans le monde élégant le goût, la passion du pastel. D'autre part, Nattier et son Olympe de fantaisie régnaient sans partage sur la mode. On entrait dans une ère nouvelle. Les portraits de Tournières achevèrent de se démoder. Il finit par ne plus en faire. Avec lui se termine la période de transition qui, dans le grand style du règne de Louis XIV, voit naître le style galant et le style véridique du règne de Louis XV.

(1) Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720-1721, publié en italien par Vianelli, traduit et annoté par Alfred Sensier. Paris 1865.



CHAPITRE III

LE PORTRAIT DE COUR

Tous les portraits du siècle de Louis XIV sont plus ou moins des portraits de Cour. Même quand Largillière ou Rigaud peignent un simple bourgeois, ils lui donnent un air royal, une allure d'apparat. Sous le règne de Louis XV, le portrait de Cour va peu à peu disparaître. Les princes et les grands se dépouilleront les uns après les autres des nobles attributs dont les maîtres d'autrefois avaient revêtu leurs images ; devant le peintre, ils ne seront plus que des hommes, et le portrait de Cour finira par n'être plus que le portrait « à la mode ». La royauté française, qui, dans ce siècle, abandonnera tant de choses, abandonne aussi le gouvernement de l'art.

Elle l'avait exercé presque despotiquement jusque-là. Dans l'ancienne monarchie, la protection des arts était de tradition. L'antique maîtrise de Paris, dont l'origine remonte au XIIIe siècle, avait toujours trouvé auprès du roi l'appui le plus efficace (1). Elle avait été pourvue de nombreux privilèges qui furent confirmés solennellement en 1391 par une ordonnance de Jean de Folleville, prévôt de Charles VI. En 1430, Charles VII y ajouta l'exemption de toute taille, de subside, de guet et servitude quelconque, ce qui lui donna une situation toute spéciale dans l'organisation corporative où elle était englobée, et dont elle

(1) A. de Montaiglon : Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture depuis 1348 jusque 1664. Paris 1853.

Vitet : L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Paris 1880.

faisait valoir strictement les avantages. Elle exerçait un véritable monopole, que des lettres patentes de Henri II (1548 et 1555), Charles IX (1563), Henri III (1582) et Louis XIII (1622) délimitèrent et renforcèrent, au point de rendre impossible à ceux qui ne faisaient point partie de la corporation, l'exercice de leur métier. Signes administratifs, souvenirs desséchés de la passion presque toujours clairvoyante que deux races royales avaient eue pour les arts.

La Cour avait donc toujours gouverné le goût en France, mais c'est seulement à partir de François Ier qu'elle s'était attribué une sorte de régie suprême de l'art, le soumettant, comme toutes les forces sociales, à la centralisation vers quoi tendait son effort séculaire. Malheureusement, cette direction que le Roi voulut imposer aux artistes, et qui d'ailleurs ne leur paraissait nullement tyrannique, loin de favoriser la tradition nationale, commença par tâcher à la détruire. François Ier, dans son zèle, fut le premier ennemi de l'art français. L'Italie avait exercé sur ce prince ardent et vaniteux comme un jeune Barbare, son pouvoir éternel de séduire et de civiliser. Ebloui par les splendeurs qu'il avait vues au delà des monts, le vainqueur de Marignan ne rêvait que de transporter en France les jardins de Lombardie et les palais florentins. Mal éclairé sur les ressources d'un art autochtone qui était un peu pauvre, quoi qu'on en dise aujourd'hui, comparé aux écoles transalpines, il voulut importer dans son royaume la Renaissance italienne tout entière dans ce qu'elle avait de plus éclatant et de plus subtil. Il conçut pour cela le dessein de donner une sorte de surintendance générale de l'art et du goût à un de ces grands artistes italiens qu'il considérait comme les maîtres parfaits. C'est alors qu'il appela d'abord le Vinci qui mourut presque en arrivant, puis André del Sarte qu'il ne put retenir, mais qui, du moins, lui laissa une grande œuvre, *La Charité,* et enfin Rosso et le Primatice qui lui décorèrent Fontainebleau. L'influence de ces deux maîtres, qui parurent d'autant plus séduisants qu'ils étaient

plus décadents, fut énorme. Le Roi augmenta singulièrement à leur profit l'importance que le titre de peintre royal avait avant eux, et donna la valeur d'un véritable office de Cour à la charge de peintre et valet de chambre du Roi qui avait, prétend-on, été créée pour Jean Clouet en 1523. Jamais, en tout cas, avant Rosso et le Primatice, aucun artiste n'avait exercé cette espèce d'empire du goût qui soumet, en quelque sorte, toute la peinture à la conception d'un maître. Après eux, certains peintres, français cette fois, en héritèrent, bien qu'ils ne le méritassent guère ; tels Toussaint Dubreuil (1561-1602) et l'emphatique Martin Fréminet (1) (1567-1617), médiocres italianisants dont on ne s'explique le succès que par la pénurie de talents dont souffrit la France à cette époque troublée ; tel, un peu plus tard, Simon Vouet (1590-1649), le peintre favori de Louis XIII, l'inventeur de l'académisme français. Ce Vouet, c'est le véritable prédécesseur de Le Brun, dont il fut le maître d'ailleurs. Certes, il est loin d'avoir la valeur du premier peintre de Louis XIV ; il n'a ni son dessin puissant, ni cette science de la composition que Le Brun devait aux conseils du Poussin, ni cette imagination décorative d'où est sorti le style du grand siècle. Mais il avait la même conception hiérarchique de l'art, le même idéal magnifique et pompeux. L'école qu'il ouvrit, à l'exemple des Carrache, fut, du reste, la pépinière des peintres de l'âge suivant, et fournit le personnel presque entier de l'Académie pendant la seconde moitié du XVIIe siècle (2). Au reste, si Le Brun devait trouver à Rome de meilleurs et de plus grands maîtres, il n'en dut pas moins beaucoup à la manière abondante et facile de Vouet. Peut-être lui dut-il aussi les éléments de cet art de réussir à la Cour qu'il sut pratiquer avec tant d'éclat.

La fortune de Le Brun, en effet, a quelque chose de prodi-

(1) Charles Blanc : Histoire des Peintres.

(2) Charles Blanc : Histoire des Peintres.
Henry Jouin : Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV. Paris 1889.



Carle Van Loo. — Marie Leckzinska, reine de France.
(Musée du Louvre).

gieux. Jamais on n'a vu, dans aucune Cour, un manieur de brosse jouir d'un tel crédit. A l'artiste couronné qu'était Louis XIV, — car Louis XIV est le plus grand des souverains artistes et l'on n'a pas suffisamment étudié la part personnelle qu'il a dans l'œuvre de Versailles, — il fallait un ordonnateur, un premier ministre de l'art. C'est ce que fut Le Brun (1). Sous le couvert de Colbert, surintendant des bâtiments et des manufactures, il gouverna despotiquement les peintres, les décorateurs, les sculpteurs, les architectes. Pendant un demi-siècle, rien ne se fera en France qui n'ait été approuvé, dirigé, ordonné par lui. Tout pliera devant sa volonté, tout sera soumis à son génie organisateur, et bien des originalités seront sacrifiées à l'harmonie de l'œuvre commune, à la toute-puissance de cette inspiration officielle.

Au temps de la Régence, ou sous Louis XV, rien de semblable : les peintres qui avaient grandi dans l'ombre de Le Brun, les Bon Boulogne, les Noël Coypel, les Jouvenet et, parmi les portraitistes, Rigaud, Largillière et Belle, occupèrent assurément de hautes situations officielles, mais aucun d'eux n'aura jamais l'influence prépondérante qu'avait exercée Le Brun. Aucun n'aura le tout-puissant crédit dont disposa ce dépositaire et ce guide du goût royal, ce grand vizir de l'esthétique centralisée qui avait décidement réduit tout l'art français à l'art de la Cour de France. Aucun, sans doute, n'eût été capable de prendre un tel rôle. Mais à bien examiner, ce rôle n'était plus possible. Au XVIII[e] siècle, en effet, il n'y a plus de goût royal. C'est le Roi et c'est la Cour qui ont créé le style Louis XIV, c'est Paris et la Société de Paris qui ont fait le style Louis XV. Certes, cette première abdication de la monarchie tient d'abord à la longue minorité du jeune Roi, puis à son indifférence personnelle, mais elle a des causes plus profondes et l'on peut y voir un symptôme de la grande transformation qui s'opéra dans les mœurs à cette époque.

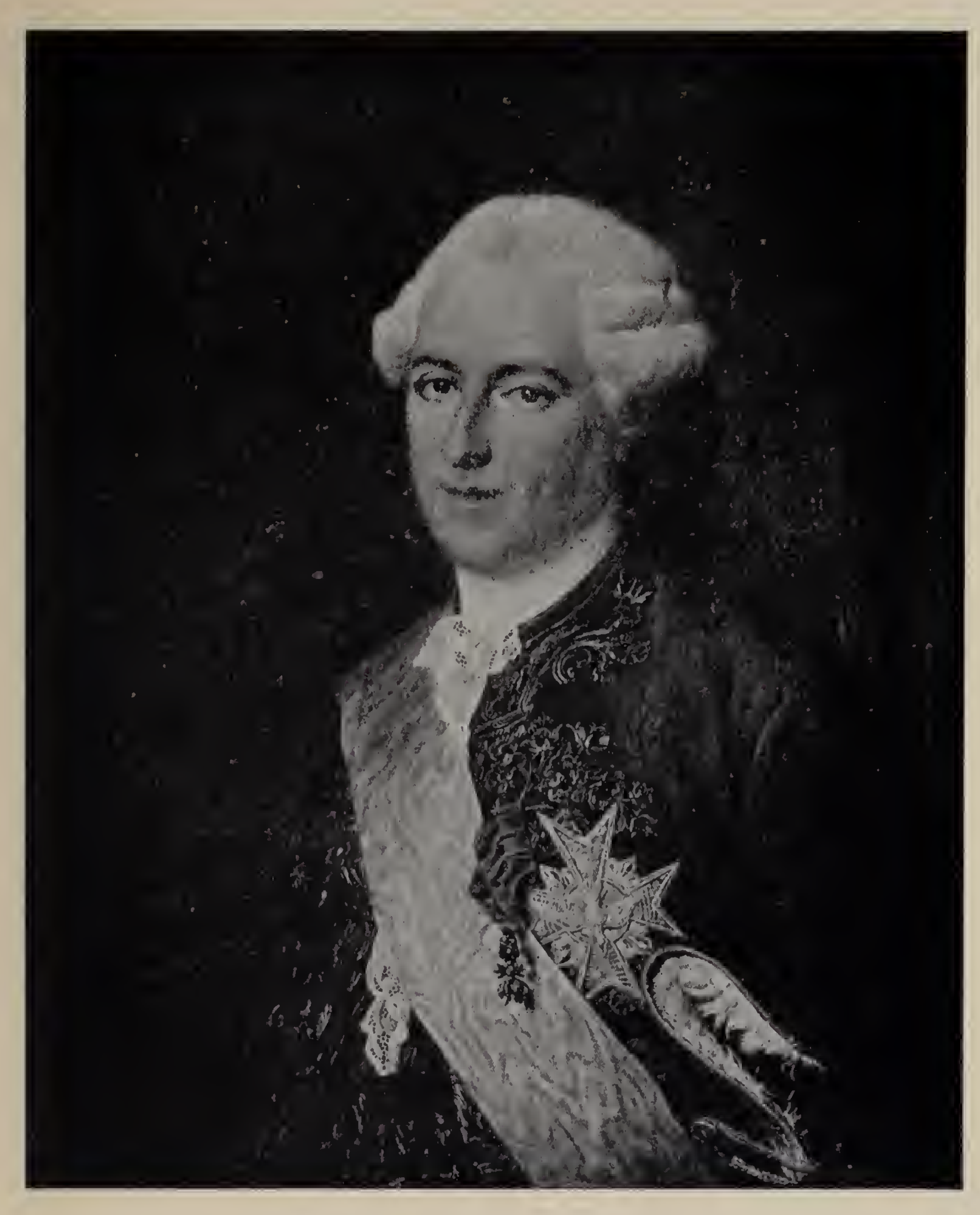
---

(1) Henry Jouin. Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV.

Au XVIIe siècle, il n'y avait qu'un salon en France, un salon où se faisait l'opinion, le goût, la mode, la morale et l'honneur, c'était le salon du Roi : pendant la Régence, mille salons se sont ouverts, et plus va le siècle, plus ils deviendront nombreux et puissants (1). Ce n'est ni à Versailles, ni au Palais Royal que se forme l'esprit de la France au commencement du XVIIIe siècle. C'est à Sceaux, chez la duchesse du Maine; c'est à Rambouillet, chez la comtesse de Toulouse; c'est à Paris surtout, chez le prince de Conti, chez la marquise de Lambert, chez le financier Pierre Crozat, le premier des grands amateurs, l'ami de Mariette, chez son frère Antoine, chez Mme du Deffand; ce sera plus tard chez Mme Geoffrin, chez Mlle Quinault, chez Mme Doublet; c'est dans quantité d'hôtels ou d'appartements, illustres par leur luxe, leur élégance ou la qualité de leurs hôtes habituels. De là sortiront toutes les gloires, celle des arts comme celle des lettres. Ce sont les salons déjà, c'est l'Opéra, c'est Paris qui avaient fait la réputation de Raoux; ce seront les salons, ce sera Paris, qui imposeront à la Cour la gentillesse de Nattier, le style illusoire de Vanloo, le génie de La Tour et la grâce de Boucher; ce sera enfin le goût de Paris et de la Société de Paris qui gouvernera Versailles, la France et l'Europe, sous le règne de Mme de Pompadour, cette incarnation royale de la Parisienne, devenue, de par son intelligence et par son caprice, la véritable surintendante des Beaux-Arts, sous un prince qui ne leur demanda jamais que le cadre de ses plaisirs, et le portrait de ses maîtresses.

Cette transformation de l'esthétique française, à quoi l'on doit la décadence de la peinture d'histoire et de la peinture religieuse, se remarquera surtout dans la décoration qui va complètement changer de caractère, mais elle laissera sa trace aussi dans l'œuvre

(1) E. et J. DE GONCOURT : La Femme au XVIIIe siècle. Chap. II.
TAINE : L'Ancien Régime. Liv. II, chap. II.



François-Hubert Drouais. — Louis XV en 1774.
(Musée de Versailles).

des portraitistes, et l'évolution du portrait de Cour sous Louis XV est à ce point de vue d'un intérêt capital.

Rien de plus précieux pour l'histoire de la psychologie de Versailles au XVIIIe siècle, que l'iconographie royale. A la différence qui sépare le style solennel d'un Rigaud du maniérisme galant d'un Vanloo et d'un Drouais, ou de la familiarité ironique d'un La Tour, se mesure la transformation d'une Cour où Louis XIV avait régné comme le représentant de Dieu sur la terre, et qui finit par obéir aux caprices de la du Barry. Si le grave et somptueux portrait à la Rigaud descend à l'élégance éphémère du portrait galant ou à l'intimité dangereuse du portrait familier, c'est que les gens de Cour, et le Roi tout le premier, n'ont plus le courage ni le respect de leur rôle décoratif, c'est qu'à la grandeur, ils préfèrent la galanterie et le naturel à la gloire. Dans les deux nobles images que Rigaud a laissées de Louis XV — Louis XV enfant et Louis XV adolescent (1) — c'est le Roi de France, le maître du « plus beau royaume après celui des cieux » qui apparaît au spectateur dans toute sa majesté : dans le portrait (2) mélancolique et las qu'Hubert Drouais fit en 1774, l'année même où mourut le Bien-Aimé, ce n'est plus qu'un vieux gentilhomme usé par la mélancolie, les plaisirs et les soucis. Le roi qui s'est fait peindre ainsi s'ennuie de son métier de roi. Et n'est-ce pas là, en effet, le trait dominant du caractère de Louis XV ? « Il fait, le plus à contre-cœur possible, le plus vilain métier du monde », dit l'abbé Galiani. Et ce n'est pas la vie qui lui a donné cette lassitude : il est ainsi fait depuis sa jeunesse la plus tendre. « Hors la chasse et les chiens, écrit un contemporain de son adolescence, rien n'amuse le Roi (3) ». A la fleur de son âge, à l'aube de son règne, il est

(1) Musée de Versailles.

(2) Musée de Versailles.

(3) E. et J. DE GONCOURT : Mme de Pompadour.

fatigué, ennuyé, dégoûté de tout. Sans amitiés, sans chaleur de cœur, sans ambitions, sans passions ni pour les affaires, ni même pour le plaisir, ne faisant acte de pouvoir que dans le choix des invités à ses petits soupers, il bâille son règne et sa vie. Spirituel pourtant, mais avec quelque chose de sarcastique et de sec, avec une méchanceté par laquelle il semble vouloir se venger des malaises de son humeur; voluptueux certes, et parfois avec emportement, mais aussitôt lassé de la volupté même; indifférent au passé comme à l'avenir, mais l'âme traversée par de grandes frayeurs religieuses qui lui donnent durant ses nuits des visions précises de l'enfer. Pénétrant avec cela, et bon connaisseur d'hommes, mais n'appliquant cette pénétration qu'aux petites choses, aux petits commérages, aux petites intrigues dont il est entouré et dont il s'amuse, car il faut bien s'amuser de quelque chose. S'amuser, se distraire, se dissiper, oublier ses affaires et son personnage de roi ! Tel est le but, le but unique de Louis XV. En lui, nulle trace de ce mysticisme monarchique qui ennoblit le moindre geste de Louis XIV, comédien sublime et toujours en scène; nulle considération de cette grandeur et de cette splendeur de l'Etat, à quoi son arrière grand-père avait tout sacrifié. La grandeur, la splendeur de l'Etat ! Pourquoi s'y sacrifierait-il ? Il n'y croit plus. On sifflera ce règne, quoi d'étonnant ? C'est le Roi qui l'a sifflé le premier.

D'après un semblable modèle, Rigaud lui-même n'aurait pu peindre un héros. Et de fait, cette psychologie complexe et décadente, on la trouvera plus ou moins clairement traduite dans tous les portraits de Louis XV. Aux belles heures de la jeunesse, le grand portraitiste louisquatorzien, ayant drapé sur le bel adolescent impérieux le manteau fleurdelisé, avait pu ne voir en lui que le Roi de France ; c'est bien l'homme, le pauvre homme atrabilaire et las, le décadent fatigué de vivre, le démissionnaire de tous les devoirs qui apparaîtra non seulement dans le terrible portrait où la vérité s'est, pour ainsi dire, imposée au pinceau



NATTIER. — Madame Adélaïde (Marie-Adélaïde de France, fille de Louis XV).
(Musée de Versailles).

flatteur et superficiel de Drouais, non seulement dans le pastel de La Tour, le plus véridique et le plus irrespectueux des peintres, mais aussi dans les effigies officielles et galantes des Vanloo, de Charles-Antoine Coypel ou de Nattier.

La Reine n'accomplit pas de meilleur cœur son métier royal (1); et les portraits, que tant de peintres ont laissés d'elle, sont aussi significatifs que les portraits du Roi. C'est une exquise nature de femme que Marie Leczinska. Son pauvre cœur meurtri tient autant de bonté que de vertu, et à plus d'un trait l'on distingue que cette bonté-là n'est pas précisément l'impuissance à être méchant dont parle si rudement La Rochefoucauld; car elle a de l'esprit, la bonne Reine, une sorte de malice indulgente que ses portraits dévoilent, et que son familier, le duc de Luynes, ne se lasse pas de décrire. Malheureusement, ces qualités qui demeurent cachées, n'ont rien moins qu'une allure royale. Toute la Cour, comme Louis XV, — qui, d'ailleurs, lui faisait une peur affreuse, — ne vit jamais en elle « qu'une pauvre peintresse sans aucune disposition pour la peinture », comme, disent les Goncourt, « une médiocre et ennuyeuse joueuse de vielle, une liseuse de livres sérieux qu'elle ne comprenait pas, une étroite dévote; enfin, une petite princesse provinciale écrasée de la présence et de la grandeur d'un Roi de France, une pauvre femme effarée, tremblante et balbutiante dans son rôle de reine, comme une vieille fille de couvent égarée dans Versailles ». L'aimable femme que connurent les Luynes, le comte de Tressan, Moncrif, et tous les habitués de ce petit cercle familier, respectueux et paisible où elle trouvait le seul charme de sa vie, fut à peine devinée. Il suffit d'examiner ses portraits, cependant, pour la comprendre. Regardez la belle toile de Nattier qui est à Versailles,

(1) P. de Nolhac : Louis XV et Marie Leczinska.
Mémoires du duc de Luynes, Paris 1860.
E. et J. de Goncourt : La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs.

vous y verrez un charmant et sympathique visage. Il n'y a rien de très noble, assurément, dans cette physionomie, elle ne s'accorde guère au cadre magnifique que la France avait fait à ses reines. Mais c'est bien la « gracieuse mine » dont parle une lettre de Voltaire. C'est une aimable figure bourgeoise, pleine d'enjouement et de gaîté, une figure qui a toute la bonne humeur de la vertu et où l'on chercherait en vain l'ombre de cette dévotion chagrine dont parlait la Cour prompte à dédaigner une reine sans pouvoir.

Le portrait de La Tour est plus significatif encore. La Tour, assurément, a vu la Reine dans son intimité. « Avec son génie indépendant, son esprit et ses boutades, dit M. de Nolhac, le peintre a dû l'amuser et lui plaire. Aussi lui a-t-elle accordé de vraies séances de pose familières et sincères. » Elle s'est placée devant lui en simple fanchon de dentelle, n'ayant jeté sur ses épaules qu'un mantelet de chambre ; non seulement elle l'a laissé parler, se raconter, théoriser, ainsi qu'il en avait coutume, mais elle a causé avec lui en toute simplicité, se laissant aller aux petites drôleries naturelles d'un esprit qui ne craignait pas la plaisanterie, même assez vive (1), de sorte que le pastelliste n'a pas songé à placer à coté d'elle, comme Nattier, le manteau royal et la couronne, que le bon Jean-Baptiste Vanloo (2) avait imaginé de faire porter par un amour.

Nattier, du reste, avait un peu idéalisé, un peu embelli le

(1) On parlait, devant la Reine, des Housards qui faisaient des courses dans les provinces et approchaient de Versailles.

La Reine de dire : Mais si je rencontrais une troupe et que ma garde me défendit mal ?

— Madame, laissa échapper quelqu'un, Votre Majesté courrait grand risque d'être *housardée*.

— Et vous, Monsieur de Tressan, que feriez-vous ?

— Je défendrais Votre Majesté au péril de ma vie.

— Mais si vos efforts étaient inutiles ?

— Madame, il m'arriverait comme au chien qui défend le dîner de son maître : après l'avoir défendu de son mieux, il se laisse tenter d'en manger comme les autres.

Et la Reine, loin de se fâcher, souriait au propos hardi de M. de Tressan. (Mémoires de d'ARGENSON, édition Janet, t. I)

(2) Musée de Versailles.



La Tour. — Marie Leckzinska, reine de France. Pastel.
(Musée du Louvre).

visage de la Reine. Rien de semblable dans le pastel de La Tour (1) : l'artiste a dessiné, d'un crayon respectueux mais fidèle, les yeux irréguliers, les paupières légèrement plissées, le petit nez spirituellement retroussé, l'attitude un peu engoncée de son modèle. Marie Leczinska, dans ce portrait, semble vraiment avoir oublié qu'elle était reine. Ce n'est qu'une aimable bourgeoise de Lorraine, raisonnable et spirituelle. Or, de tous ses portraits, c'est celui de La Tour qu'elle aimait le mieux, au point qu'elle jugea inutile d'en faire peindre d'autres. Lorsque Carle Vanloo fera d'elle le grand portrait somptueux qui est au Louvre, il devra se contenter de copier la tête d'après le pastel de son confrère (2).

Quant au Dauphin, prince un peu mystérieux qui aurait eu, semble-t-il, le respect de son rôle de roi (3) et en qui l'on devine cette intelligence un peu courte, mais précise et appliquée, qui caractérise les Bourbons, il vécut toujours dans la retraite, et soit par dévotion, soit par protestation, méprisa l'apparat et même l'élégance. Enfant, il fut peint par Tocqué (4) en écolier studieux. Ce portrait assez gauche n'est d'ailleurs pas un des meilleurs ouvrages de ce peintre. Plus tard, il posera plusieurs fois devant La Tour — d'après qui fut exécuté le joli portrait de Roslin (5) — et le grand pastelliste notera en toute simplicité les traits de ce visage songeur où il n'y a rien de très royal.

Si le Roi, la Reine, le Dauphin dépouillent insensiblement l'attitude olympienne que l'étiquette continuait de leur prescrire, la Cour et le reste de la famille royale ne feront pas plus d'efforts pour garder un masque gênant que les mœurs commencent à

(1) Musée du Louvre.

(2) P. de Nolhac : Louis XV et Marie Leczinska.

(3) H. de Lépinois : Vie du Dauphin, père de Louis XVI, d'après l'abbé Proyart et le père Griffet. Paris 1858.

(4) Musée de Versailles.

(5) Musée de Versailles.

rendre presque ridicule. Les filles de Louis XV se feront peindre en déesses, mais ce seront des déesses d'opéra. Leur portraitiste ordinaire, et pour ainsi dire attitré, est l'aimable et facile Nattier, et jamais peut-être, si ce n'est dans les brillants tableaux où il avait représenté Mme de la Tournelle, la future duchesse de Châteauroux, sous les traits de la Force et sous ceux du Point du Jour, ce joli maître ne se laissa aussi complaisamment emporter par sa fantaisie que dans les nombreuses images de Mesdames qu'il a laissées. Ces toiles brillantes caractérisent à merveille, du reste, son talent et sa manière. « Il faisait le portrait d'une femme laide, dit Casanova (1), et il la peignait avec une ressemblance parfaite, et, malgré cela, ceux qui ne voyaient que son portrait la trouvaient belle, alors que l'examen le plus minutieux ne faisait découvrir dans le portrait aucune infidélité, mais quelque chose d'imperceptible donnait au portrait une beauté réelle et indéfinissable. » Ce jugement du galant aventurier vénitien se confirme pleinement quand on regarde les portraits de Madame Adélaïde, de Madame Henriette, de Madame Louise, de Madame Infante. Ces princesses, assurément, n'étaient point belles, et manquaient tout à fait de charme, mais le peintre des grâces en savait donner au laideron le plus accompli, et ces images que garde Versailles sont délicieuses en leur éclat artificiel. Elles nous disent à merveille ce que fut le portrait de Cour dans toute la première moitié du XVIIIe siècle; elles sont bien l'art d'une société qui ne veut plus régner et conquérir, mais qui veut plaire; elles soulignent ce goût du déshabillé, du négligé vers quoi tend peu à peu la mode de l'époque, et qui est le signe de son attitude mentale. L'étiquette a beau prescrire le faste du « grand habit », la femme cherche par tous les moyens à se donner la grâce piquante du petit lever. Y atteindre est son ambition, son rêve et son effort. Avec le négligé, il lui semble qu'elle sera « moins belle,

(1) Mémoires de CASANOVA DE SEINGALT.



Nattier. — Marie Leckzinska, reine de France.
(Musée de Versailles).

mais plus dangereuse », « moins précieuse, mais plus touchante »(1). Or, la mode de la mythologie galante, répandue par Nattier, lui permettra de se faire peindre ainsi sans choquer la pudeur et les usages. C'est la Reine elle-même qui demande au peintre de représenter ses filles dans la demi-nudité de la mythologie. Et, en effet, tout le monde cède à cette vogue qui avait du reste ses origines dans le grand siècle. Le goût de Nattier répond à une tendance générale des mœurs et cela suffit à expliquer l'engouement dont cet aimable maître bénéficia d'abord, et qui fut ensuite fatal à la juste gloire qu'il méritait.

Ce peintre de la mode qui, de son vivant même, se démoda et qui, après avoir passé sa vie à peindre les princes et les grands, mourut pauvre, est du reste un artiste charmant. D'instinct, il a l'art de l'arrangement et de la mise en page, et, jusque dans ses fantaisies les plus singulières, un goût, une grâce qui ne sont qu'à lui. Bon peintre, avec cela, sinon grand peintre. Certes, on chercherait en vain dans ses tableaux la lumière féerique et diaprée, l'éclat mourant de Watteau, mais quelle jolie palette claire et chatoyante ! Quelle touche hardie, spirituelle et fine ! Et puis, si on veut le mettre à son rang, qu'on n'oublie pas qu'il est le premier des peintres français qui se soit complètement affranchi des tons brunâtres chers à Le Brun et à son école. C'est pour cela aussi qu'il est le peintre le plus caractéristique d'un monde aimable et souriant qui voulait à tout prix voir la vie couleur de rose, où les hommes, aussi bien que les femmes, choisissaient pour leurs habits les tons les plus clairs, les plus gais et les plus rares : « gorge de pigeon », « fraise écrasée », « feuille morte », et toutes ces couleurs éphémères à quoi la mode donne les noms les plus savoureux, « vive bergère », « cuisse de nymphe émue », « entrailles de petit-maître », « merde-d'oie », « puce », et tous les dérivés de la couleur « puce » : « ventre de

(1) Mémoires de Mme d'Epinay.

puce en fièvre de lait », « vieille puce », « jeune puce », « dos, ventre, cuisse, tête de puce » (1) ; de cette société enfin où le souci de plaire est le seul souci de la vie, et qui allait faire de l'art le grand moyen de séduction, et rien qu'un moyen de séduction.

Cette grande transformation de l'esthétique qui était, comme on l'a vu, dans l'ordre des choses, dans la vérité des mœurs et de la nouvelle âme de la France, devait avoir pour instrument une femme qui a exercé sur l'art de son temps un tel rôle qu'elle a pu donner son nom à un style : Mme de Pompadour.

Mme de Pompadour a été la véritable surintendante des Beaux-Arts durant la plus grande partie du règne de Louis XV (2). Par son oncle et premier protecteur, Le Normant de Tournehem, et par son frère, le marquis de Marigny, qui, tous deux, obtinrent par son crédit la charge de directeur-général des bâtiments du Roi, elle a gouverné l'art français un peu à la façon de Lebrun. Certes, il serait injuste ne méconnaître le rôle personnel de M. de Tournehem, l'ami de Coypel, et surtout du marquis de Marigny, esprit appliqué et fin qui voulut mériter le pouvoir que la faveur de sa sœur lui avait donné (3), mais il n'en est pas moins vrai que dans toutes les manifestations officielles de l'art français à cette époque, on retrouve le goût et la fantaisie de Mme de Pompadour. De 1745, l'année de Fontenoy, l'aube de sa faveur, à sa mort (1764), elle dirigera d'une volonté souveraine, continue et sans caprices, tout ce grand patronage de l'Art que la monarchie française n'avait jamais cessé d'exercer. L'art est non seulement sa distraction, son passe-temps, son élégance et sa justification, mais encore sa consolation intime aux heures de découragement, d'incertitude et de

---

(1) Correspondance secrète, politique et littéraire. Londres 1787. Vol. X.

(2) E. et J. de Goncourt : Mme de Pompadour.
P. de Nolhac : Louis XV et Mme de Pompadour.
P. de Nolhac : Le Château de Versailles sous Louis XV.

(3) Mémoires de Marmontel.



Nattier. — Madame Louise (Louise-Marie de France, fille de Louis XV) à onze ans.
(Musée de Versailles).

crainte. Il est la grande préoccupation de sa vie ; et quand les mécomptes de sa politique et les défaites de la guerre de Sept ans dont elle avait fait *sa* guerre, l'ont déçue du rêve qu'elle avait osé faire d'attacher son nom aux conquêtes et à la grandeur d'un règne, c'est sur son mécénat qu'elle compte pour obtenir l'indulgence de la postérité (1). Cette indulgence, elle l'a obtenue et, somme toute, elle l'a méritée.

« Eh bien ! Qu'est-il resté de cette femme, écrit Diderot, de cette femme qui nous a épuisés d'hommes et d'argent, laissés sans honneur et sans énergie, qui a bouleversé le système politique de l'Europe ? Le traité de Versailles qui durera ce qu'il pourra, l'*Amour* de Bouchardon qu'on admirera à jamais, quelques pierres gravées de Gay qui étonneront les antiquaires à venir, un bon petit tableau de Vanloo qu'on regardera quelquefois, et une pincée de cendres. » Belle réflexion philosophique de cet ancêtre de tous les journalistes qui ont épilogué sur le néant des grandeurs humaines ! Prédiction que le temps a fait mentir ! Quel que soit le jugement qu'on doive porter sur la femme impérieuse et sèche qui a fait de l'amour une politique, sur la favorite dont la direction « chipotière et touche à tout » (2) répandit dans l'Etat entier l'habitude des petites intrigues, des petites influences, on admirera la fantaisie, la hardiesse et la sagesse d'un goût qui a créé ou du moins facilité la création du dernier grand style décoratif de l'Europe. En vain soutiendra-t-on qu'elle n'y eut point de part : ce ne sont pas seulement des anecdotes et des légendes qui la montrent étendant ses encouragements et ses bienfaits de Boucher à Chardin, de Vanloo à La Tour, d'Oudry à Vien, de Cochin à Gay, de Soufflot à Gabriel, ce sont des comptes, des lettres, des papiers administratifs. Tout le temps qu'elle ne donne pas au Roi et aux intrigues de Cour au milieu desquelles elle se débat, elle le

(1) E. et J. de Goncourt : Mme de Pompadour.

(2) E. et J. de Goncourt : Mme de Pompadour.

donne à l'art. Elle a la passion de la bâtisse et de l'ameublement. Elle embellit le château de Crécy, près de Dreux, qu'elle achète, ainsi que celui de Montretout, et celui de La Celle ; elle fait bâtir les « Ermitages » de Fontainebleau, de Versailles et de Compiègne ; elle crée le château et le Parc de Bellevue, ainsi que le pavillon de « Babiole ». Puis, à Versailles même, à Fontainebleau et surtout à Choisy, la retraite favorite de Louis XV, elle entreprend des changements, des décorations que Boucher dirige, mais pour lesquels tout l'art du XVIIIe siècle travaille, depuis Vanloo, Coypel, Falconnet jusqu'à Du Fort, Verbreck, Brunetti, et tous ces merveilleux ouvriers d'art qui ont donné aux moindres bibelots de ce temps-là un charme, un style, une fantaisie. Et ne croyez point que la marquise se contente d'un rôle d'acheteuse et de bâtisseuse. Certes, elle aime à s'entourer des conseils de Boucher et de Cochin, ses artistes favoris, les professeurs qu'elle se donnera quand la fantaisie lui viendra de prendre la pointe et le burin du graveur, mais elle n'en montrera pas moins un goût très personnel et très décidé, un goût très éclairé aussi. C'est en vain qu'une doctrine récente a voulu en faire une restauratrice de l'art grec et une ennemie secrète de ce style rococo au milieu duquel elle a vécu. Son goût s'exerce dans le sens d'une tradition originale et nationale, et l'auteur de la *Lettre sur le Salon de 1755* affirme qu'en inspirant à Vanloo sa *Conversation espagnole,* elle songeait très sérieusement à tirer la peinture française de la servitude des héros grecs et romains. Ce qu'elle aime, ce ne sont pas les grandes machines boursouflées et théâtrales où le style classique agonise, c'est l'art intime, véridique ou rêveur par quoi le XVIIIe siècle francise et civilise la vigoureuse peinture des Pays-Bas. Ses peintres favoris, ce sont Boucher, Oudry, Chardin, Vernet, La Tour, c'est-à-dire les plus français, les plus exclusivement français des artistes du temps.

Aussi bien, ce goût, à la fois hardi et traditionnel, raisonnable et fantaisiste, ce goût où l'art de tous les pays et de toutes les

écoles, l'italienne comme la flamande, la classique comme l'extrême-orientale, s'harmonisent en une heureuse synthèse, Mme de Pompadour le devait à la ville et au milieu où elle avait été élevée.

Fille d'un obscur traitant que ses malversations avaient failli faire pendre, et d'une femme dont la galanterie était passée en proverbe, Jeanne-Antoinette Poisson, qui devint marquise de Pompadour, avait reçu une éducation exceptionnelle, grâce à la protection du dernier amant de sa mère qui se croyait pour quelque chose dans sa naissance, Le Normant de Tournehem. Jélyotte lui avait appris le chant et le clavecin, Guibaudet la danse, Crébillon le père la déclamation (1). Elle avait grandi dans la société intelligente et fine de Fontenelle, de l'abbé de Berny, de Cahusac, de Maupertuis, amis et commensaux ordinaires de Le Normant. Mariée plus tard au neveu de son protecteur, Le Normant d'Etioles, elle avait quelque peu fréquenté chez Mme Geoffrin, et s'était même liée d'amitié avec Mme de la Ferté-Imbault, fille de la célèbre patronne des encyclopédistes (2). Partout, on lui avait fait fête, malgré le « malheur » de sa naissance, et elle avait été une des reines de cette société de Paris mi-artiste, mi-bourgeoise, qui commençait alors à se mêler à la bonne compagnie, et à qui elle arrivait, peu à peu, à imposer la liberté, la hardiesse de ses opinions, de ses goûts et de ses mœurs. Joli monde brillant, amusant et pittoresque, un peu interlope aussi. Les fermiers généraux et les financiers, les Pâris-Duverney, les Bouret, les La Popelinière, les Tournehem en sont les rois. Les philosophes en dirigent l'intelligence, les artistes en gouvernent le goût, l'Académie et le théâtre s'y mêlent et s'y coudoient, quelques dames de la Cour vont s'y désennuyer, et de grands seigneurs curieux comme Caylus ou libertins comme Richelieu vont lui donner l'air de Versailles.

---

(1) E. et J. de Goncourt : Mme de Pompadour.

(2) Ph. de Ségur : Le royaume de la rue St.-Honoré. Paris 1897.

C'est l'esprit et le goût de ce Tout-Paris d'alors que Mme de Pompadour allait apporter à la Cour et qui, modifiant tant de choses dans le Versailles noble et solennel de Louis XIV, allait aussi précipiter l'évolution du portrait de Cour. Aussi bien, peut-être est-ce cet esprit et ce goût parisien que Louis XV allait aimer en elle. Ce que cet éternel ennuyé demandait à sa nouvelle favorite, c'était la nouveauté, l'imprévu d'une liaison amusante, d'un tour d'esprit, d'une manière d'être qu'il ne connaissait pas (1). Mme de Pompadour, avec cette intelligence des hommes et des situations qui était un des traits de son esprit et qui lui fit, en général, si bien choisir ses amitiés, comprit à merveille le caractère du Roi, et le moment de ce caractère. Le secret de sa longue faveur, de cette faveur qui survécut à l'amour de Louis XV, put tolérer les passades du Parc aux Cerfs, et même y présider, c'est qu'elle se fit l'ordonnatrice des plaisirs royaux, c'est que son heureuse imagination, une véritable imagination d'artiste, sut varier chaque jours les fêtes, les amusements qu'elle procurait au maître, aussi bien que le décor de ces fêtes et de ces amusements; son secret, c'est qu'elle promena son mélancolique amant de l'élégante féerie de Bellevue ou des piquantes représentations des petits appartements, aux galanteries champêtres de « Babiole » ou des Ermitages, occupant la curiosité royale de surprises incessantes, d'anecdotes et d'historiettes toujours renouvelées et qu'elle contait avec une grâce incomparable, comme une sultane Shéhérazade qui, dans le spectacle et le souvenir de Paris, aurait retrouvé l'étrangeté de la vie de Bagdad.

C'est à cette organisation du plaisir royal que Mme de Pompadour devait faire servir l'art français. Heureuse inspiration, car si Louis XV, à la différence de son arrière-grand père, n'avait rien de ce que nous appelons aujourd'hui un « esthète »,

(1) Mis au courant des railleries qu'on faisait sur le ton « bourgeois et grivois » de sa nouvelle maîtresse : « C'est une éducation à faire, disait Louis XV, et dont je m'amuserai ». (Mémoires et Journal inédits du marquis d'Argenson, Paris, 1857. Vol. III et IV).



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

LA TOUR. — Mme de Pompadour. Pastel (préparation).
(Musée de Saint-Quentin).

il avait le goût délicat et fin. Incapable d'imaginer le cadre de ses plaisirs, il sentait vivement le charme de ce luxe imprévu, élégant et noble dont la favorite avait le génie, et que ses artistes préférés savaient si bien disposer autour d'elle. Donner à une fête galante le décor idéal, fournir à un désenchanté l'illusion d'un monde éternellement heureux, tel est bien le but que poursuit l'art à qui la Pompadour a donné son nom. Les trumeaux de Boucher et d'Oudry, les paysages de Joseph Vernet, les portraits de Carle van Loo ou d'Hubert Drouais, les sculptures de Pigalle, de Bouchardon, de Falconet, tout l'art que la Pompadour a aimé ou protégé a plus ou moins ce caractère et c'est ce qui lui donne quelque chose de léger, d'éphémère, d'un peu petit. Il semble que toutes ces jolies œuvres aient été destinées à ne pas durer plus longtemps que le bal et le souper pour lesquels elles furent créées, que l'amoureuse nuit dont ils préparèrent la volupté. C'est pourquoi ceux qui demandent à l'art ces émotions profondes, ces minutes divines dont tout l'être humain se trouve éclairé, passent avec quelque dédain devant le style dont la Pompadour fut la marraine. Plaisante confusion des genres ! Reproche-t-on à Boucher de n'être pas Rembrandt ? Cet art du XVIIIe siècle, cet art des « petits Français » comme disait Gœthe avant de les avoir compris, réalise une perfection ; et quand on l'examine de près, on voit, sous sa fantaisie, se dégager une merveilleuse sagesse, fruit de la plus longue culture : la sagesse de la volupté. L'art Pompadour, ce n'est que l'art du plaisir, l'art du joli ! Oui, sans doute mais comme ceux qui l'inventèrent savaient faire vibrer un cœur et des sens sans jamais les soustraire au gouvernement de l'esprit !

Cette conception de l'art et de la vie apparaît en vive lumière dans tous les portraits qui ont été peints sous l'inspiration de la Pompadour, et surtout dans les nombreuses images qui nous sont restées d'elles et qui permettent de suivre très bien la dernière évolution du portrait de Cour. On la distingue aussi bien dans le

curieux portrait où Carle van Loo la représenta en « Belle jardinière », et qui marque assez exactement l'époque où la mise en scène champêtre commença à remplacer la mise en scène mythologique, que dans la belle toile que peignit Nattier ou dans les nombreuses effigies solennelles ou familières que Boucher, son peintre préféré, a laissées d'elle. Nobles et gracieux portraits où le charmant décorateur a su donner à sa protectrice toutes les séductions de l'intelligence, de l'élégance et de la beauté ; mais il l'a représentée dans la simplicité de son attitude quotidienne et sans rien de royal. On sent que ces portraits ont été faits pour elle, et non pour son auguste amant. Mais c'est peut-être dans le grand pastel de La Tour que la marquise a pris la pose définitive dans laquelle elle a voulu que la postérité la vît. Habillée d'une magnifique robe de satin blanc où courent des branchages d'or, des bouquets de roses, le corsage orné d'une échelle de rubans mauves, elle est assise dans un fauteuil de tapisserie; son attitude est noblement familière, elle feuillette distraitement un cahier de musique, et son rêve un peu attristé, son rêve de femme « réfléchissante et philosophe » (1) va vers les livres disposés sur une console que l'on voit derrière elle : *La Henriade*, *L'Esprit des Lois*, *L'Encyclopédie*. A côté d'une sphère, on distingue un livre à couverture bleue, portant sur le dos : *Pierres gravées*. Une gravure pend sur la console aux pieds d'or, et l'on y lit : *Pompadour, sculpsit*. Au bas du tableau, un carton armorié aux trois tours, contient sans doute l'œuvre gravé de la favorite. Tel est bien le portrait officiel dans lequel elle a voulu apparaître, parmi les amitiés de son esprit et de son goût, dans toute la séduction de sa beauté intelligente et spirituelle. C'est encore là un portrait de Cour, si l'on veut, mais c'est aussi un portrait familier. On y voit la femme avec les particularités de sa physionomie et de ses habitudes, la femme dans l'attitude de son

(1) E. et J. de Goncourt : Mme de Pompadour, Chap. XVI.



La Tour. — Mme de Pompadour. Pastel.
(Musée du Louvre).

âme ; et si La Tour s'est peut-être laissé aller à embellir son modèle ; — car la préparation de ce portrait qui est au Musée de Saint-Quentin ne dissimule rien des tares que l'âge commençait à mettre sur la physionomie de la favorite (1), — il n'a pas renoncé à l'esthétique de psychologue qu'il s'était faite. Le style, l'allure générale de ce portrait ne se distinguent guère des autres œuvres du pastelliste. Il a peint l'illustre marquise, la maîtresse déclarée du Roi, comme il a peint Mme de la Reynière, Mme de Mondonville, Mme Masse. C'est à peine si dans le fond du tableau subsiste un souvenir des pompeux arrangements à la Rigaud.

C'est un signe des temps. L'art de la ville au moment où ce portrait fut exécuté, a complètement absorbé l'art de la Cour et c'est là, en somme, une des images de femme les plus solennelles que nous ait laissée l'époque. La mode alors n'est décidément plus à la solennité. La beauté change, elle s'affine, se raffine et se familiarise. Le goût public ne va plus aux belles inhumaines ou aux beautés bien portantes qu'avait représentées Nattier : il poursuit la physionomie, l'ironie d'un sourire, l'éclair d'un regard, il veut de la grâce spirituelle, et c'est là ce que les peintres cherchent de plus en plus dans un visage. La gloire d'un La Tour — c'est-à-dire de l'inventeur et du théoricien du portrait physionomique — ne dépasse-t-elle pas, et de loin, la gloire d'un Vestier, d'un Péronneau, d'un Roslin et de tous les fameux peintres d'étoffes ? Dans la grande dame, tous maintenant voudront voir la femme spirituelle ou passionnée parce qu'elle aussi voudra qu'on l'y voie ; dans le magistrat, dans le ministre, dans l'homme de guerre, dans l'homme de Cour, ils voudront montrer l'homme d'esprit, ils finiront par le déguiser en homme de lettres. Quand un courtisan, posant devant son peintre, prend le masque de l'homme de lettres, c'est que, décidément, c'en est fait du portrait de Cour.

---

(1) Comparez au portrait officiel du Louvre l'admirable préparation du Musée de Saint-Quentin où La Tour a noté d'un crayon si cruel les lassitudes de ce visage chlorotique et vieilli.

CHAPITRE IV

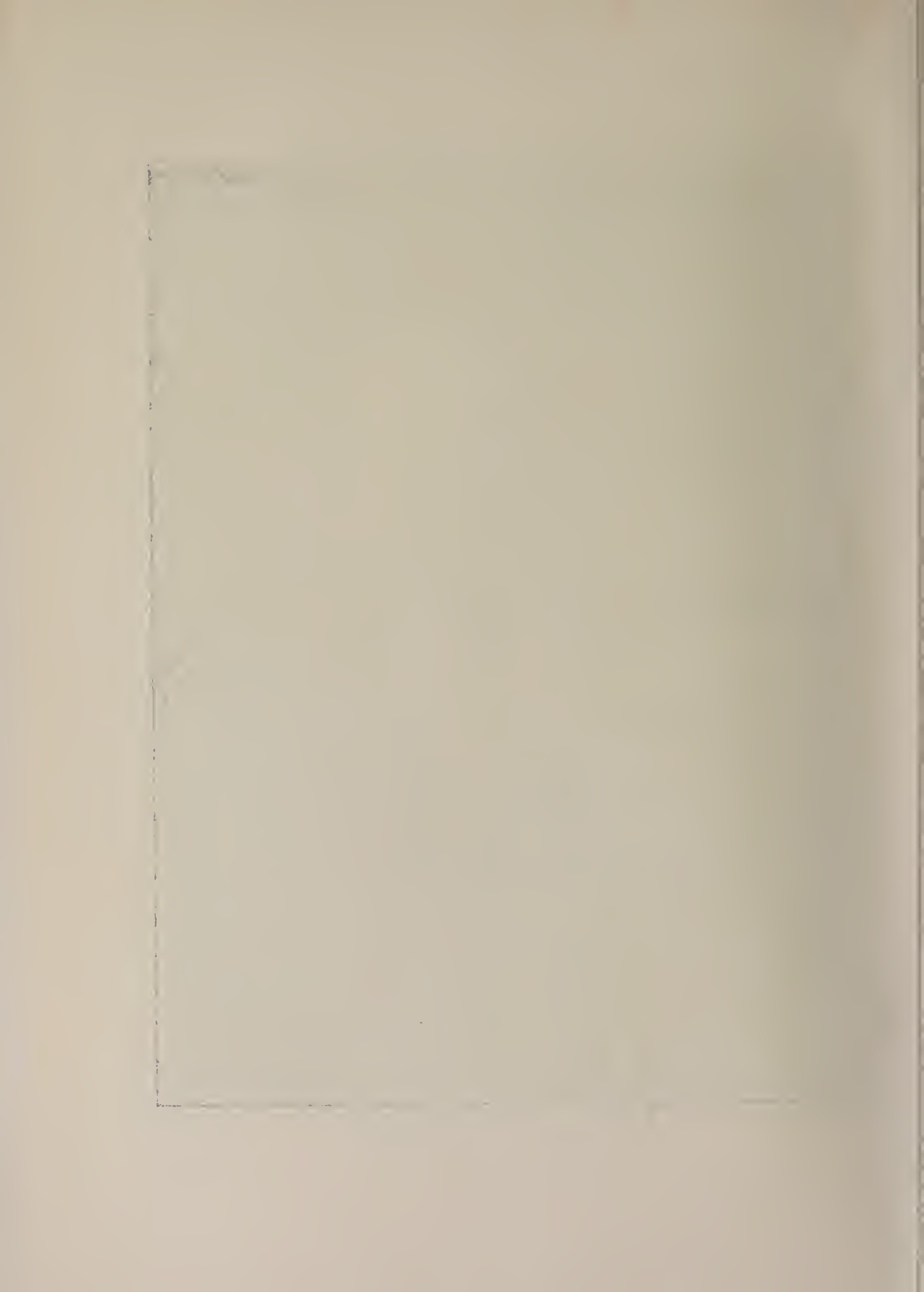
LE MONDE ET LA VILLE

SI, peu à peu et à mesure que le XVIIIe siècle s'avance, le portrait de Cour perd son style particulier et son pompeux éclat, si l'on ne trouve plus dans Versailles « ce premier élément de la peinture de portrait » selon l'esthétique louis-quatorzième : « la dignité des modèles, d'illustres guerriers, des héros », on découvre alors à Paris les éléments d'un art différent et nouveau, d'un art plus simple, plus profond et plus pénétrant. La société la plus active, la plus curieuse, la plus remuante qui soit offre au talent des artistes non des héros assurément, mais un magnifique choix d'intelligences et de caractères, une admirable collection d'hommes. En quittant la Cour pour la ville, les portraitistes de génie n'ont pas perdu au change.

Il n'est pas, dans toute l'histoire de l'art, une seule école qui porte aussi profondément que l'école française du XVIIIe siècle l'empreinte de l'heure, de l'époque et du milieu social. Les Primitifs vivent dans leur rêve mystique et loin du monde ; les maîtres de la Renaissance italienne voyagent dans l'empire de la fantaisie, et cherchent à travers la fable ou la légende chrétienne à représenter l'homme essentiel; les Flamands retracent les réalités constantes de leur vie quotidienne ou l'image joyeuse d'un paradis somptueux; et toutes ces expressions d'art puisent en elles-mêmes leur signification et leur séduction, n'évoquent que secondairement le milieu et le moment qui les a vu naître. Il est impossible, au contraire, de s'arrêter devant une toile de Nattier, de Chardin, de Fragonard ou de Boucher, devant un pastel de La Tour ou de



La Tour. — M. Duval de l'Epinoy. Pastel.
(Coll. Jacques Doucet, Paris).



Péronneau, devant une estampe de Saint-Aubin ou un buste de Falconet, sans voir apparaître immédiatement à l'esprit ces grands seigneurs dilettantes, ces financiers mécènes, ces gens de lettres touche-à-tout, ces bourgeois philosophes, et tout ce monde disparu où nos arrière-grands-pères ont vécu et qui est déjà si loin de nous. C'est que jamais l'art ne fut si intimement lié à la vie sociale qu'à cette époque. Il en fournit le décor, il en est l'expression directe. Point de peinture religieuse, point de lyrisme personnel, point de lyrisme collectif ; une universelle analyse de l'homme et des façons d'être de l'homme, une gigantesque enquête sur les mœurs et la société, ce qu'elle est et ce qu'elle devrait être, ce qu'elle a été et ce qu'elle sera : tel est bien l'aspect synthétique de l'art au XVIIIe siècle, sous sa forme plastique aussi bien que sous sa forme écrite. Il n'a point souci d'un grand Idéal : il pose le décor de la vie de salon, et il fournit l'image de la vie, en notant les aspects si exactement, — en dépit des conventions d'école, — qu'il n'est pas possible à l'historien de se passer des renseignements qu'il donne. Les œuvres de Chardin, de La Tour, de Fragonard, de Boucher, sont aussi nécessaires à celui qui veut interroger l'âme du XVIIIe siècle que ces romans, ces mémoires, ces correspondances où il s'est confessé.

Et en effet, ces peintres, ou du moins la plupart de ces peintres, et surtout les portraitistes, ne se contentent pas de nous donner l'aspect physique et pittoresque du monde où ils ont vécu : ils en pénètrent l'esprit et l'âme tout entière, et cela non point d'instinct, et par le mystère d'une de ces merveilleuses intuitions à quoi l'on doit l'art d'un Rembrandt, mais par une volonté réfléchie, et que la mode même commande, car la mode elle-même incline les peintres vers cet art intelligent et pénétrant qui va se substituer à l'art pompeux de Rigaud, à l'art charmant de Nattier. Ce monde d'amateurs, ce monde de dilettantes veut se connaître, il a la passion de s'analyser, de collectionner toutes les façons qu'ont les hommes de chercher le bonheur et la vérité,

et cette passion, il la fait partager aux peintres d'autant plus naturellement qu'il les a fait pénétrer dans sa vie, qu'il les a associés à ses plaisirs et à ses curiosités.

Or, c'est là une grande nouveauté dans la société française.

Si l'on excepte en effet quelques artistes que la faveur du roi, une charge de Cour ont fait sortir du rang, et quelques bohèmes qui ont promené leur vie aventureuse sur toutes les grand' routes d'Europe, les peintres en France, avant le XVIIIe siècle, n'étaient en somme, au point de vue social, que des artisans, de tout petits bourgeois plus ou moins aisés, vivant de la vie modeste et quelque peu recluse des petits bourgeois d'autrefois, regardant passer les carrosses et n'y montant pas, n'entrant dans les hôtels des gens de qualité qu'en fournisseurs. L'exemple de l'Italie et des Flandres, où les artistes étaient plus honorés, avait déjà quelque peu modifié cette situation à la fin du XVIe siècle, et Louis XIV, d'autre part, dans sa passion de l'art et du décor, avait fort élevé le rang de ceux qu'il avait employés. Instruments nécessaires de la splendeur de son règne, il avait voulu qu'ils jouissent des prérogatives attachées à une charge si belle ; il en avait anobli quelques-uns, il avait voulu que tous fussent honorés en proportion du rôle qu'ils jouaient dans l'œuvre commune. Et certes, le monde avait trop le respect du goût royal pour ne pas le suivre. Cependant, en dehors de la Cour, l'artiste alors ne quitte pas encore son humble rang; il ne se mêle guère au monde comme fait déjà l'homme de lettres, et sauf à l'Académie où il rencontre ses confrères, il ne fréquente que les petites gens de sa parenté ou de son voisinage. Au XVIIe siècle, il y a des bureaux d'esprit, des salons littéraires, une république des lettres ; il n'y a rien encore qui ressemble à ce que nous appelons aujourd'hui le monde artiste. C'est au XVIIIe siècle que ce monde apparaît, et le dilettantisme spécial qui s'y développa eut sur l'évolution de l'art, et particulièrement du portrait, une influence capitale. C'est par ce monde artiste que l'on prend contact avec l'esprit du temps, c'est ce monde artiste



La Tour. — Mlle Sallé, danseuse de l'Opéra. Pastel.
(Coll. de M. le baron Vitta, Paris).

qui explique La Tour. Il faut se rendre compte de ce qu'il fut, il faut l'avoir regardé vivre pour comprendre l'évolution du portrait français dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Le monde artiste! C'est-à-dire une société que réunissent non pas les liens de la naissance et de la fonction, mais uniquement la communauté des goûts et des curiosités, la recherche partagée des émotions et des plaisirs que donne le Beau, la passion de cette liberté morale que ne manque jamais de propager le culte de l'art, une société mêlée, pittoresque, où l'homme vaut par son talent, son esprit, sa notoriété, plus que par son rang, sa richesse ou la bonté de ses mœurs : rien de plus contraire à l'esprit de la France hiérarchique du temps de Louis XIV. Aussi est-ce dans le carnaval de la Régence, c'est-à-dire dans l'instant où l'on cherche à détruire tout ce que Louis XIV avait édifié, qu'on le voit apparaître. Et dès l'abord, c'est autour des financiers qu'il se réunit, c'est chez les Crozat, et particulièrement chez Pierre Crozat, l'ami de Mariette, que se créent les traditions du mécénisme français (1). L'exemple est aussitôt suivi; tous les fermiers généraux, tous les hommes de finance, depuis Samuel Bernard (2) jusqu'à

---

(1) Les frères Crozat, Antoine, Pierre et l'abbé Crozat, avaient eu pour père Antoine Crozat, premier capitoul de Toulouse. On les compte parmi les plus riches et les plus habiles financiers du XVIIIe siècle. Antoine, particulièrement, fut un des plus utiles collaborateurs de Law, et le véritable organisateur de la Compagnie de la Louisiane. Mais il eut l'habileté de se retirer à temps du système, et de sauver ainsi son énorme fortune. Aussi put il marier ses enfants dans les plus grandes familles de la monarchie. De ses petites-filles, l'une, Louise-Honorine Crozat, fut la charmante duchesse de Choiseul, l'autre Antoinette-Eustache, devint duchesse de Gontaut-Biron, et fut la mère du célèbre duc de Lauzun, le général Biron de la République. Pierre Crozat mourut célibataire en 1740, âgé de soixante-quinze ans. Il avait réuni une admirable collection de dessins des maîtres de Flandre et d'Italie qui furent vendus à sa mort et produisirent plus de 400.000 livres. Les plus beaux, achetés par Mariette, figurent aujourd'hui au Musée du Louvre. Les tableaux et les statues légués à Louis-François Crozat, marquis du Châtel, puis partagés entre les héritiers de celui-ci, furent vendus en 1750 — vente du duc de Choiseul — et en 1772 — vente du baron de Thiers. (Voir *Les amateurs d'autrefois*, par CLÉMENT DE RIS.)

(2) D'une famille de graveurs convertie au protestantisme lors de la révocation de l'Edit de Nantes, Samuel Bernard, par des spéculations heureuses, réalisa dans les dernières années du règne de Louis XIV une fortune colossale. Il passait pour l'homme le plus riche de son temps.

Bouret (1), chercheront dans la protection de l'art et des artistes l'excuse et comme l'anoblissement de la maltôte. En leurs merveilleux hôtels construits par Soufflot, Gabriel ou Lassurance, ils entasseront les meubles, les estampes, les tableaux, les marbres antiques, les pierres gravées; les marchands dépouilleront pour eux les Flandres et l'Italie; leur cabinet pourra rivaliser avec celui du Roi. Mais ils ne se contenteront pas de ce rôle d'acheteur, ils entreront dans l'intimité des artistes et dans leur amitié; ils se feront gloire de les héberger, de les loger, de les faire vivre. C'est chez Pierre Crozat que viendra s'établir la Rosalba lors de son séjour à Paris de 1720 à 1721 (2). Pâris-Duverney viendra en aide à Nattier vieilli, Bergeret de Grancour emmènera Fragonard et son ménage en Italie (3), et Bouret, le prodigue, naïf et fastueux Bouret, ouvrira son hôtel et sa bourse à tous ceux qui voudront y puiser. Mais c'est chez M. de la Popelinière (4), à Passy, qu'ils trouveront la maison la plus amusante et la plus hospitalière et qu'ils prendront contact avec l'esprit, les idées, les inquiétudes du temps.

C'est un des personnages les plus pittoresques et les plus caractéristiques du Paris du XVIIIe siècle que ce La Popelinière (5). Vrai financier d'opérette, il emplit la ville du fracas de sa générosité, de sa singularité, de ses goûts d'amateur et de ses malheurs

(1) Fils d'un laquais, Bouret entra comme petit commis dans l'administration et réalisa très rapidement une fortune considérable. Il était aussi bienfaisant que vaniteux. Son unique ambition était de recevoir le Roi dans un de ses châteaux. Louis XV lui promit une visite et ne vint jamais. Bouret, toujours dans l'attente de la visite royale, finit par se ruiner en bâtiments.

(2) Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris, publié en italien par VIANELLI, traduit par ALFRED SENSIER. Paris, 1865.

(3) Fragonard, par le baron POSTOLIS, Paris 1889. L'art du XVIIIe siècle, par E. et J. DE GONCOURT.

(4) Alexandre-Joseph Leriche de la Popelinière ou La Pouplinière, né à Paris en 1692, mort en 1762. Fils d'un receveur général des finances, il obtint une ferme générale en 1718. Il prit pour maîtresse la comédienne Thérèse Deshayes, fille de la célèbre Mimi Dancourt. Après douze ans de vie commune, il l'épousa sur l'ordre formel du cardinal Fleury.

(5) MARMONTEL : Mémoires d'un père, passim.



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — M. de la Popelinière, Pastel.
(Musée de Saint-Quentin).

conjugaux. « Sa maison était le réceptacle de tous les états, dit Grimm, gens de cour, gens du monde, gens de lettres, artistes, étrangers, acteurs, actrices, filles de joie, tout y était rassemblé. On appelait la maison une *ménagerie*, et le maître le *Sultan*. » (1) Bon Sultan, d'ailleurs, dont la bienfaisance, pour ostentatoire qu'elle soit, n'en est que plus inépuisable. Il joue au seigneur du lieu, marie les filles, héberge Marmontel, pensionne les peintres, donne asile à la famille de Saint-Aubin ruinée (2), ouvre sa maison et son cœur à quiconque peut l'amuser, l'émouvoir ou faire éclater son humanité. Mais surtout, il reçoit. Son château de Passy, qu'il a acheté au marquis de Boulainvilliers, est un vrai caravansérail. Tout ce qui, a un nom, une réputation, un talent, une petite notoriété y a sa place. Là vient La Tour, qui fait le singulier et s'amuse à mystifier la petite Félicité de Saint-Aubin, la future M[me] de Genlis, lui contant qu'il vient de Paris à Passy en se plongeant dans la rivière, et en se faisant traîner par les bateaux qu'il rencontre et auxquels il s'accroche des deux mains (3) ; là vient le bon abbé d'Olivet, le plus savant et le plus brouillon des grammairiens ; le chevalier de Laurès et Bertin, grands faiseurs de petits vers ; Marmontel, le bon élève de Voltaire ; Vaucanson, « dont l'esprit était tout en génie » ; Carle van Loo, Boucher, Mondonville, M[me] Riccoboni. On soupait, on causait, on jouait la comédie et l'opéra, on organisait des messes en musique. C'était une éternelle fête à laquelle présidait la grâce passionnée de la charmante Thérèse Deshayes que La Popelinière avait arrachée au théâtre et qu'il avait fini par épouser sur l'ordre formel du cardinal Fleury, ce ministre pudique d'un prince qui ne l'était guère, ne voulant point qu'un fermier général, un homme bénéficiant des grâces du Roi vécut dans le scandale. La gloire amoureuse du duc de Richelieu vint troubler ce carnaval artiste.

(1) Grimm. Correspondance.

(2) M[me] de Genlis : Mémoires. Vol I.

(3) M[me] de Genlis : Mémoires.

Sa réputation d'homme à la mode, l'impertinence de sa rouerie de grand seigneur tombant dans l'ennui sentimental de Mme de la Popelinière, fit naître en son cœur une passion dont elle devait mourir. Un tel amour, un amour qui s'exprime par les lettres déchirantes qu'ont publiées les Goncourt (1), ne se cache pas. Le pauvre La Popelinière fut bientôt informé de sa disgrâce ; il y eut des scènes de violence ; des querelles incessantes se mêlèrent aux fêtes, jusqu'au jour où le malheureux fermier général obtint la séparation. Il avait découvert, avec l'aide de Vaucanson émerveillé, la plaque tournante qui faisait communiquer le boudoir de sa femme avec la maison voisine, dont Richelieu occupait un appartement. Depuis ce moment, la maison perdit beaucoup de son charme et de sa gaîté. M. de la Popelinière se remaria bien quelques années après. Il épousa une petite provinciale, Mlle de Mondran, sur la réputation de ses vertus et de ses talents ; « mais son destin, dit Mme de Genlis, était d'être malheureux en femmes. Cette union réussit si mal qu'au bout de dix-huit mois, elle le conduisit au tombeau ».

Avec une hospitalité moins facile mais plus choisie, plus durable, plus honorable, les artistes sont également reçus dans un des salons les plus fameux du Paris d'alors : chez Mme Geoffrin. Non seulement ils y sont reçus, mais ils y ont leur jour, leur dîner spécial et c'est là qu'ils prennent vraiment contact avec l'intelligence de l'époque, c'est là que se forme autour de La Tour qui théorise à perte de vue et à perte d'esprit, l'esthétique du portrait psychologique et peut-être toute l'esthétique du siècle. C'est là que l'art français s'ouvre à l'intelligence critique et s'imprègne de civilisation supérieure.

Avant cette époque, les artistes en France n'avaient guère plus participé à la culture générale de leur siècle et de leur pays qu'ils

(1) La femme au XVIIIe siècle, p. 213.



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — Mme de la Popelinière (Thérèse Deshayes). Pastel.
(Musée de Saint-Quentin).

n'avaient fait figure dans la société. Petits bourgeois, ils avaient l'esprit et l'éducation des petits bourgeois. Leur instruction première n'était ordinairement qu'un apprentissage manuel, et ils recevaient généralement de leurs maîtres beaucoup plus de conseils techniques que de théories artistiques. Pour presque tous, l'art tenait tout entier dans le métier. Bien dessiner, selon les méthodes des grands Italiens, bien peindre selon la tradition de l'école flamande : à cela se limitait toute leur ambition. Pourquoi se seraient-ils embarrassés d'une culture supérieure qui leur paraissait sans utilité ?

Si l'on excepte Raoux et Charles-Antoine Coypel, que sa grande situation officielle mettait fort au-dessus de ses confrères et qui fut le premier des peintres hommes du monde, des peintres gens d'esprit, la plupart des artistes du commencement du XVIIIe siècle étaient donc très ignorants : Carle van Loo, au dire de Diderot, ne savait pas lire. Et pourtant l'art que ces ignorants nous ont laissé nous paraît aujourd'hui le plus intelligent, le plus intellectuel qui soit. C'est que dans ce monde affiné, policé, et comme décanté en plusieurs expériences successives, la culture pénètre à ce point la société, que ceux qui y vivent devinent ce qu'il faut savoir et laissent le reste aux pédants.

C'est ce que font les artistes, tout comme ces aimables femmes qui, sachant tout juste lire au sortir du couvent, apprennent par le monde et la conversation du monde à juger de la géométrie et de la littérature, de la philosophie et de l'histoire. Les artistes devinent ; mais pour qu'ils devinassent, il fallait qu'ils fussent admis dans cette société dont l'atmosphère était comme chargée d'intelligence. On voit le bénéfice immense qu'ils doivent à M. de la Popelinière et à Mme Geoffrin. A Mme Geoffrin surtout, car si la société mêlée du fastueux financier était un peu décriée, celle de Mme Geoffrin était au contraire une des plus célèbres et des plus recherchées, et le fait que les artistes ont leur dîner à eux dans cette maison qui se fait gloire de grouper l'élite de l'Europe

souligne mieux que tout commentaire l'importance nouvelle que l'on accorde en France aux arts plastiques.

Ce salon en effet était alors un des points sonores de l'univers, un des milieux dont l'esprit caractérise le mieux l'époque. Qu'une femme sans naissance et sans faste, une bourgeoise très bourgeoise, aisée, mais de fortune moyenne, et somme toute d'esprit moyen, soit arrivée dans une société aristocratique à grouper autour de son fauteuil les plus grands noms et les plus grands talents, toutes les réputations du présent et toutes les immortalités de l'avenir, voilà qui, au premier abord, paraît tenir du prodige; mais, comme dit Sainte-Beuve, une grande influence sociale porte toujours en elle-même sa raison d'être. Si Mme Geoffrin a exercé sur son temps, sur l'esprit et sur l'art de son temps une si singulière action, c'est que son caractère présente en quelque sorte la synthèse et le raccourci des qualités et des vertus qui furent de son temps les vertus et les qualités triomphantes. Si l'on ne peut faire l'histoire de la France au XVIIIe siècle sans mettre dans quelque coin du tableau le visage raisonnable et volontaire de la patronne de l'*Encyclopédie*, c'est qu'il représente tout un aspect de la société. Mieux encore, il représente tout un aspect de l'esprit français. Lorsque quelque grand observateur réussira un jour à déterminer d'une façon définitive la psychologie de la France, j'imagine qu'il ne négligera pas de placer sous la lentille de son microscope mental l'âme parfaite et menue de Mme Geoffrin. Un esprit peu étendu et peu nourri, mais bien garni par la vie et par un art inné d'observer la vie; le génie du bon sens; des idées assez courtes, mais parfaitement à leur place; une âme qui n'est que raison, mais à qui la raison conseille la bonté et qui pratique la bienfaisance par entente de son bonheur; une intelligence active, mais à qui la volonté la plus ferme et la plus sage fixe les bornes que l'intelligence ne doit point dépasser, si elle ne veut nuire au repos du cœur; un caractère où tout est

moyenne, pondération, demi-teinte, expérience, et dont l'originalité est peut-être de n'en point avoir : telle est Mme Geoffrin. De la tête aux pieds, c'est une bourgeoise de France, c'est la bourgeoise de France, et, sous une forme réduite ou atténuée, on trouve encore aujourd'hui quantité d'exemplaires de ce type féminin, si profondément national et cela non seulement dans ces vieilles familles parisiennes où l'âme d'autrefois s'est d'autant mieux conservée que le monde qui l'entoure est plus divers et plus changeant, mais aussi dans ces petites villes de province qui semblent engourdies sous la poussière du passé et dont l'esprit dort dans les souvenirs d'il y a cent ans. Il synthétise l'intelligence féminine de la bourgeoisie française et peut-être bien l'intelligence bourgeoise tout entière, c'est-à-dire la grande force nouvelle qui apparut au XVIIIe siècle et qui allait transformer la société. La splendeur des lettres, la hardiesse de la pensée, les découvertes de la science, le progrès des lumières enfin, pour parler la langue du temps, tout n'allait-il pas contribuer à la grandeur de la bourgeoisie, et, sans s'en douter, la bonne dame de la rue Saint-Honoré, si respectueuse des règles et des hiérarchies, n'allait-elle pas faire de sa maison l'antichambre de la révolution ? Certes, elle ne le soupçonnait pas, parce qu'elle ne soupçonnait pas la puissance des idées que l'on agitait sous son toit, mais du moins eut-elle le dessein très arrêté de faire de sa maison le camp retranché des idées, non pas tant parce qu'elle les aimait pour elles-mêmes que parce qu'elle y voyait l'objet du culte de l'Élite. Née avec la passion de l'organisation et du gouvernement, elle avait appris chez Mme de Tencin, qui fut son initiatrice, quelle est la puissance que l'on acquiert quand on parvient à diriger ceux qui manient la phrase et la pensée; elle eut l'habileté d'y adjoindre ceux qui dirigent le goût. C'est dans ce but-là qu'elle ajouta aux hommes de lettres qui composaient son premier entourage les artistes, peintres, sculpteurs, musiciens, - gens que la coutume, dit

son historien, le marquis de Ségur (1), tenait jusqu'alors à l'écart des réunions mondaines ».

L'idée de s'entourer d'artistes et d'organiser à leur usage le dîner du lundi avait été suggérée à Mme Geoffrin par un de ses plus vieux amis, le comte de Caylus. Encore un des personnages originaux du XVIIIe siècle, ce gentilhomme de grande race, volontairement déclassé (2), qui promena son humeur aventureuse du champ de bataille de Malplaquet au camp du brigand turc possesseur des ruines d'Ephèse et qui, dans l'ennui de ne pouvoir consacrer à la guerre son activité indépendante, s'établit collectionneur d'antiques, graveur d'eau-forte et patron de l'art français (3). Comme Stendhal, à qui il ressemble par plus d'un trait, ce grand seigneur aimait les caractères fortement tranchés, et détestait les mœurs polies, les conventions mondaines qui nivellent les âmes. A l'homme civilisé il préférait l'homme naturel, l'homme fruste. Il le cherchait dans ces ports d'Orient où grouille un peuple instinctif et franc, dans la rue de Paris dont il aimait la familiarité pittoresque, dans les ateliers des artistes où il retrouvait cette humeur primesautière et populaire qui le reposait du monde factice où il était né. C'est parmi les artistes seulement qu'il humanisait sa franchise bougonne, et qu'il faisait quelque peu taire ses terribles antipathies. Car Caylus est peut-être le véritable inventeur de « l'art charmant de se faire des ennemis ». « La mort nous a délivré du plus cruel des amateurs », écrit Diderot lorsqu'il décède. Beaucoup de gens en France approuvèrent cette oraison funèbre, car les furieux coups de boutoir par lesquels Caylus s'était vengé sur le monde des mécomptes de sa vie manquée avaient atteint les gens de sa classe aussi bien que les philosophes. Il détestait pourtant ceux-ci d'une haine particulière, ne pouvant

(1) Le royaume de la rue St-Honoré, par Pierre de Ségur. Paris 1897.

(2) E. et J. de Goncourt : Portraits intimes du XVIIIe siècle.

(3) Correspondance de Mme du Deffand.

souffrir leur optimisme chimérique et leur vanité brouillonne ; aussi est-ce pour se délivrer de leur présence, qu'il ne subissait qu'avec peine aux mercredis de Mme Geoffrin, qu'il suggéra à sa vieille amie l'idée d'instituer ces dîners du lundi, dont les hommes de lettres furent d'abord rigoureusement exclus.

Tous les artistes qui, de 1740 à 1780, illustrèrent l'école française y passèrent. Charmantes réunions, en vérité, qu'il faut se figurer avec une certaine précision si l'on veut pénétrer et s'expliquer l'incomparable séduction du portrait français de cette époque. Boucher, avec son humeur facile et sa gaîté communicative, y brillait parmi les premiers ; La Tour, grand faiseur de théories, y agitait les destinées de l'Europe ; on y voyait aussi Joseph Vernet, dont Mme Geoffrin prisait particulièrement le talent ; Vien, « l'un des hommes qu'elle aime le plus », autant pour l'honnêteté de son âme que pour son mérite (1); le sculpteur Bouchardon, le graveur Cochin, le Père Paciaudi, bibliothécaire du duc de Parme et ami particulier de Caylus, puis enfin le grand favori de la maîtresse du logis, le bon Carle van Loo, dont elle avait fait son peintre attitré et dont elle prétendait inspirer le talent.

L'amitié de Mme Geoffrin pour les artistes, en effet, fut d'abord aussi tyrannique, aussi tracassière, aussi grondeuse pour le moins que le patronage qu'elle accordait aux gens de lettres. Elle entendait diriger la conduite des uns, elle entendait même diriger l'œuvre des autres. Comme c'est Carle van Loo qu'elle aimait entre tous, c'est lui surtout qu'elle gourmandait. Elle allait chaque semaine le visiter dans son atelier, afin de surveiller ses ouvrages. « Et c'était alors, dit Grimm, des scènes à mourir de rire. Rarement d'accord sur les idées et la manière de les exécuter, on se brouillait, on se raccommodait, on pleurait, on se disait des injures, des douceurs, et c'est au milieu de ces vicissitudes que le

(1) Lettres de Mme Geoffrin à Stanislas-Auguste Poniatowski. Correspondance publiée par le comte de Moüy.

tableau s'achevait » (1). Cette intrusion de la protectrice dans la vie et dans l'œuvre des peintres, qui ne pouvait amener, avec le bon van Loo, que des « piquanteries » passagères, n'était pas toujours aussi aisément tolérée. Boucher, chargé par Mme Geoffrin d'un tableau, *La Continence de Scipion*, destiné au roi de Pologne, Stanislas-Auguste, refusa l'ouvrage et le céda à Vien plutôt que de passer par les exigences de la terrible grondeuse (2) ; Greuze, dont la vanité était d'ailleurs singulièrement irritable, ayant subi un jour toute une avalanche de conseils, court chez Grimm et lui dit d'un ton furieux : « Qu'elle tremble que je ne l'immortalise ! Je la peindrai en maîtresse d'école, un fouet à la main, et elle fera peur à tous les petits enfants présents et à venir ». Le peintre de la *Cruche cassée* ne se hasarda pas à mettre son projet à exécution : on ne se brouillait pas définitivement avec Mme Geoffrin.

Aussi bien, à mesure que les années passent, ces dissentiments se font de plus en plus rares entre la reine de la rue Saint-Honoré et son peuple d'artistes. A les fréquenter régulièrement, elle apprend à les mieux aimer — sans beaucoup d'illusions — et à les mieux gouverner. « Je suis devenue leur amie, écrit-elle au roi de Pologne (3), parce que je les vois souvent, les fais beaucoup travailler, les caresse, les loue et les paye très bien. » Mme Geoffrin finit donc par connaître à fond son métier de mécène. Mais ce n'en est pas moins par son intelligente direction des dîners du lundi, bien plus que par un mécénisme qui parfois s'égare, qu'elle exerce une véritable influence. Grâce à elle, grâce aussi à Boucher, à Cochin, à Caylus, ces réunions hebdomadaires prennent peu à peu une gaîté, un laisser-aller qui les font plus rechercher même que les dîners philosophico-littéraires du mercredi. Malgré les protestations de Caylus, dont la mauvaise humeur ne désarmait point,

(1) Grimm : Correspondance.
(2) Diderot : Correspondance. Lettre à Falconet.
(3) Correspondance publiée par le comte de Moüy.

Mme Geoffrin finit par prier quelques amateurs du monde, comme le duc de La Rochefoucauld, le marquis de Marigny, l'abbé de Saint-Non ; puis quelques écrivains, entre autres Marmontel qui, d'ailleurs, jusqu'à l'esclandre de *Bélisaire* condamné en Sorbonne, habita la maison; enfin quelques étrangers amis des arts, comme l'abbé Galiani et Horace Walpole. Cette diversité dans la composition des assemblées, suscitant l'ardeur d'une discussion dont Mme Geoffrin restait maîtresse, l'originalité d'esprit de Caylus et la liberté de propos naturelle aux artistes donnaient une animation délicieuse à la causerie. On ne polissonnait point, comme dans le monde trop « à la mode » que fréquenta Mme d'Epinay; on ne bouleversait point l'univers et la vertu comme chez Mlle Quinault ou chez le baron d'Holbach. Mais on disait à peu près tout ce qui passait par les têtes, et la maîtresse du logis avait parfois fort à faire pour maintenir les discours dans les limites de cette bienséance à laquelle elle tenait par-dessus tout. « Lorsqu'éclate une de ces incartades, dit le marquis de Ségur (1) le coupable est généralement Caylus et le « grand croquant » se voit souvent rappelé à l'ordre pour la crudité de son langage et l'audace de ses anecdotes. Agréable conteur, au reste, érudit et plaisant tour à tour, ayant l'instinct de la couleur et le don du détail pittoresque, il sait prendre avec ses petits récits toutes les oreilles de l'assemblée. »

Les dîners du lundi ont, au surplus, bientôt en Europe la même gloire que ceux du mercredi, et quand le jeune Henri Costa de Beauregard, âgé de quatorze ans, vient à Paris pour faire apprécier son précoce talent de peintre, c'est chez Mme Geoffrin qu'il se présente d'abord. Elle reçoit le jeune Savoyard avec une certaine surprise, l'appelle familièrement « petit drôle » et « petit bonhomme », mais ne l'en invite pas moins pour le lundi suivant; et il nous a laissé de cette réception une description très vivante (2).

(1) Le royaume de la rue St-Honoré.

(2) Un homme d'autrefois, par le marquis Costa de Beauregard. — Le royaume de la rue St-Honoré.

« La dame se trouvait en compagnie de Vernet, écrit-il à son père, et d'un certain M. Mariette, possesseur d'une riche collection d'estampes. Ils examinaient un nouveau tableau de Vien..... Il y avait à dîner M. de Marigny, le duc de La Rochefoucauld, Marmontel, Cochin, le célèbre graveur, et plusieurs autres personnes dont je n'ai pas su le nom. Chacun y avait apporté quelque chose : Vernet, un tableau nouvellement arrivé d'Italie, et que l'on croit de Corrège ; M. de la Rochefoucauld, un petit tableau peint en camaïeu sur marbre, et incrusté par un procédé que personne ne connaît ; M. Mariette, un petit portefeuille plein de ses plus belles estampes ; M. Cochin, des dessins à la plume, et moi mes tableaux. Mme Geoffrin, en me présentant, disait : « M. le comte Costa, dont vous avez sans doute entendu parler ». — Quoi, c'est lui ? — Oui, vraiment. Oui, beaucoup. — Je n'ai point été trop embarrassé, et la maîtresse du logis ne m'a point si fort traité de petit bonhomme..... Elle a le ton brusque et vif. Pour la fille d'un valet de chambre de Mme la dauphine, elle m'a paru fort à son aise au milieu de ces grands seigneurs et de ces grands esprits. » On se met à table, et durant le dîner la conversation va, vient, voltige d'une lettre que Mme Geoffrin vient de recevoir du roi de Pologne, et que le jeune Costa déclare « ce qu'il a ouï lire de mieux écrit », à un billet de Voltaire où Fréron est fort maltraité. Puis elle est interrompue par l'arrivée d'un nouveau convive, « un vieux bonhomme tout décrépit, sourd, et que l'on porte à bras » ; c'est le président Hénault, alors âgé de quatre-vingt-deux ans, mais « fort spirituel encore malgré son délabrement, et d'une gaîté charmante en dépit de sa surdité ». En vérité, ne comprend-on pas, à lire cette description, l'enthousiasme du petit provincial ? Mais il n'égale pas celui du père Paciaudi qui, au sortir d'un lundi, s'écrie : « Je croyais voir ces soupers d'Athènes où l'on ne s'entretenait que d'art et de science ».

Il ne faudrait pas trop faire confiance à l'admiration du savant italien. On dut dire beaucoup de brillantes sottises à ces dîners de

Mme Geoffrin où La Tour, de paradoxe en paradoxe, édifiait cette cosmogonie absurde et sublime dont parle Watelet, et qui finit par le rendre fou. Mais ils offrent la plus juste image de l'esprit du siècle. Tous les aspects de l'intelligence française, à cette minute délicieuse et périlleuse où elle se grise d'elle-même, y sont représentés, depuis le bon sens étincelant de Voltaire jusqu'à la trouble chimère de Rousseau, en passant par les idées fumeuses et fécondes de Diderot. L'ombre de Montesquieu — qui fut un des premiers amis de Mme Geoffrin — y règne encore avec celle du charmant Fontenelle, et l'esprit, la pensée, l'intellectualité, pour employer un mot d'aujourd'hui, mais qui rend assez bien certains besoins de l'âme au XVIIIe siècle, imprègnent à ce point l'atmosphère du lieu, que le bon van Loo lui-même en subit l'influence. C'est là que se formule l'esthétique intelligente de l'école, une esthétique qui va de la jolie définition de Stendhal : « L'art est une promesse de bonheur » à l'art pour la vertu, à l'art pour la morale, une esthétique souvent errante et inquiète, mais qui cherche toujours ses fins dernières dans la satisfaction de « l'instinct de la connaissance » : l'esthétique du portrait psychologique, l'esthétique de La Tour.



CHAPITRE V

LA TOUR

La Tour n'est peut-être pas le plus grand peintre du XVIIIe siècle : Watteau est plus voluptueux et plus poète, Chardin plus recueilli et plus pénétrant, Fragonard plus virtuose, et l'on peut même soutenir que Péronneau, trop longtemps méconnu, est un pastelliste plus parfait, plus égal à soi-même. Mais s'il est vrai que le grand intérêt, l'intérêt humain de l'art est de nous présenter les aspects divers de la sensibilité et les modes différents qu'eurent les peuples et les individus, à tel moment de leur histoire, de comprendre la nature et la vie, le maître de Saint-Quentin a une importance infiniment plus grande que tous ces artistes, si exquis soient-ils. Il apparaît d'un côté comme le type complet de l'analyste avec tout ce que cette attitude mentale comporte de puissance et tout ce qu'elle contient de faiblesse ; de l'autre, il nous représente un des personnages les plus caractéristiques de son siècle et de son pays ; enfin, nous voyons en son œuvre l'aboutissement des efforts séculaires de toute une race dans un art auquel elle s'est toujours donnée avec passion. La Tour est le type complet et parfait du portraitiste français et il semble que ce soit à la formule de La Tour qu'aient tendu inconsciemment ou consciemment tous ces maîtres qui ont voulu faire de l'image individuelle un document humain.

Ces trois aspects de la personnalité de La Tour se concilient du reste. Car s'il est profondément de son temps, c'est précisément parce qu'il est le type de l'analyste ; et n'est-ce pas d'autre part à ce type que tendait tout l'effort de la culture classique française



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — Portrait de l'artiste. Pastel (préparation).
(Musée de Saint-Quentin).

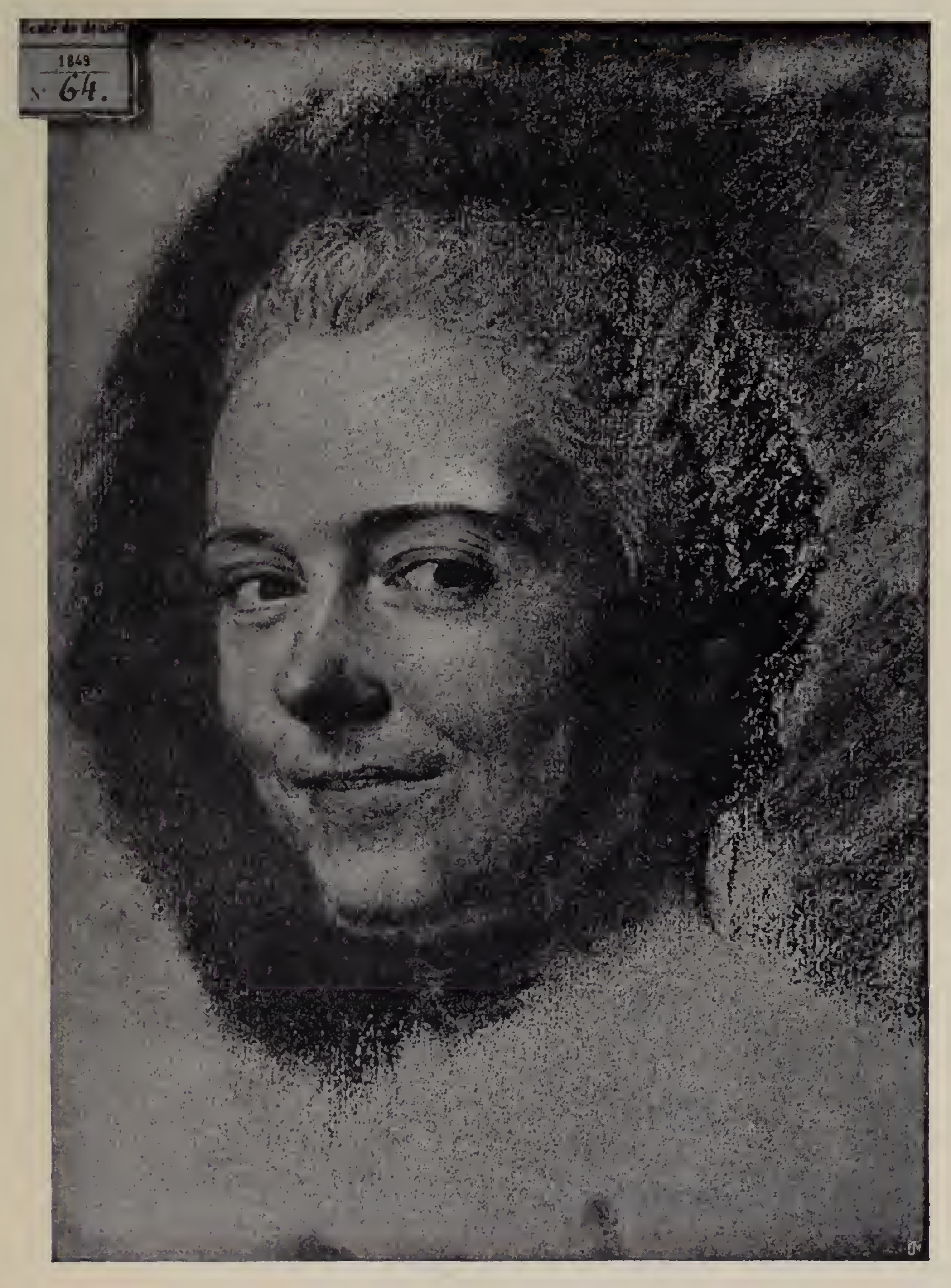
et de cette civilisation de salon qui avait fait son idéal d'une sorte de dilettantisme supérieur ? Un merveilleux observateur des mœurs, un prodigieux entomologiste des âmes, plus puissant dans l'analyse qu'un Sainte-Beuve, puisqu'il ne note jamais rien qui ne soit essentiel (1), un témoin singulièrement compréhensif et sensible d'un passé qui vit encore en nous, un des hommes les plus caractéristiques de ce passé et de son attitude intellectuelle, un aspect essentiel de l'intelligence et de la culture française, il y a tout cela dans La Tour. Et que nous importe ensuite que Péronneau soit plus coloriste et qu'il ait peint de plus jolis vêtements ? C'est vraiment peu de chose de ne voir dans l'art qu'un plaisir des yeux. Si l'on veut lui donner toute sa puissance d'instruire et d'émouvoir, il faut savoir y distinguer ce que les hommes y ont mis de leur sensualité, de leur intelligence de la vie et de leur désir de bonheur.

Peut-être un psychologue de génie pourra-t-il un jour dresser le catalogue des types humains. Dans la masse des documents que nous fournit la vie, il est bien difficile de mettre de l'ordre, mais nous sentons confusément que toutes les variétés humaines peuvent se ramener à un certain nombre d'espèces déterminables. Certaines attitudes mentales, certaines conceptions de la vie, certaines façons de chercher le bonheur se perpétuent d'âge en âge. Dans l'immense forêt des littératures, quel est l'homme cultivé qui n'a pas découvert les pas d'un ancêtre ? Tel trouve dans les grands autoritaires les éducateurs rêvés de sa volonté ; tel autre, auprès des douloureux héros de la passion tendre et décorative, se justifie de vouloir demander à l'amour plus qu'il ne peut donner; celui-ci ne peut vivre qu'en se faisant un univers à

(1) « Les crayons d'un Sainte-Beuve vont moins loin dans l'analyse. Embarrassés d'anecdotes, compliqués des goûts de l'auteur lui-même, les « Portraits du Lundi » ne valent pas, comme témoignage sur l'humanité morte, ces pastels de La Tour où rien n'existe qui ne soit significatif ». MAURICE BARRÈS : Trois stations de psychothérapie.

son image et en s'imposant des certitudes; celui-là apprend de Marc-Aurèle à écouter le ronron de sa belle âme; cet autre se satisfait du terrain borné que le hasard a fourni à sa curiosité et regarde naître et mourir un brin d'herbe. Amoureux fervents, savants austères, conquérants et politiques, sages résignés et chercheurs d'absolu, empiriques et systématiques, marchands et aventuriers : quelle riche variété d'âmes où depuis quelques millénaires s'exprime la puissance ou la détresse de l'animal humain ! Parmi elles, l'analyste occupe une place un peu à l'écart. Tour à tour, et selon le temps, on le respecte ou on le méprise, on l'admire ou on le craint, mais toujours on le tient isolé comme quelque chose de précieux et de dangereux à la fois. Et en effet, ils sont rares ces hommes singuliers qui, dans la vie, ne voient d'autre but que de regarder la vie et que la nature semble avoir doués spécialement, non pour aimer ou pour haïr, non pour combattre ou pour souffrir, mais uniquement pour regarder, pour écouter et pour comprendre les autres hommes. Ce type est éternel; mais aux époques troublées où la vie de chaque jour est un combat, aux temps aussi où règne un grand idéal collectif, il se dissimule, et parfois s'ignore. Chez certains peuples plus doués pour la vie que pour l'Intelligence, il apparaît comme une monstruosité et il faut, en somme, des circonstances spéciales, une société paisible, une vieille civilisation, une culture raffinée, pour qu'il puisse pleinement se réaliser. Or, jamais ces circonstances ne se sont trouvées mieux réunies que dans la France du XVIIIe siècle. Cette société arrivait à sa perfection, mais elle ne croyait plus beaucoup à elle-même. Elle n'avait plus guère ni foi ni passion, elle avait peu à peu déboulonné les statues de tous ses dieux et ne tolérait plus sans rire que le culte de l'intelligence et de la curiosité. Quel milieu plus favorable aux jeux périlleux et charmants de l'amateur d'âmes, de l'observateur désintéressé ?

Et le fait est que le type de l'analyste, si exceptionnel en d'autres temps, est alors assez répandu et très admiré. On le voit



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

LA TOUR. — Mlle Dangeville, de la Comédie Française. Pastel (préparation).
(Musée de Saint-Quentin).

diriger la littérature, régner dans le monde, gouverner la philosophie et la politique, s'introduire dans la religion et dominer dans l'art. Car il y domine, et non seulement avec La Tour, mais avec tous ces portraitistes qui ne se contentent pas de retracer les traits d'un modèle, mais qui veulent en fixer la physionomie, et la saupoudrer de cette poussière de chagrin et de félicité qui s'accroche aux plis d'un visage ridé par la vie. Seulement, La Tour les dépasse de toute la hauteur d'une originalité supérieure et d'un génie conscient de soi. C'est pourquoi on peut admirer dans cet artiste à la fois le type intellectuel et le type historique, le personnage de l'analyste essentiel et le peintre du XVIII[e] siècle. Aussi bien faut-il se garder des catégories irréductibles ; les hommes ne se font pas au gabarit. Et si nous voyons d'abord en La Tour l'observateur des hommes, nous distinguons aussi, en cette âme ardente et complexe, d'autres aspects, d'autres façons d'être de son temps avec une incomparable intensité.

Pour bien connaître La Tour, il faut aller à Saint-Quentin. Certes, le Louvre possède une admirable collection des grandes œuvres du maître ; certains de ses plus beaux pastels se trouvent dans des collections particulières, à Paris : celles de M. Jacques Doucet, de M[me] Jahan-Marcille, de M. Arthur Veil-Picard, entre autres. Mais c'est à Saint-Quentin seulement qu'on pénètre dans son intimité, qu'on discerne la qualité de son génie. Devant le beau portrait de M. Duval de l'Epinoy, chez M. Jacques Doucet, ou devant la Marie-Josèphe de Saxe, du Louvre, on admire un merveilleux portraitiste, mais ce n'est que dans les salles désertes et froides du musée Lécuyer qu'on a la sensation d'un art exceptionnel, de quelque chose d'unique et d'inimitable, la révélation d'un artiste et d'un temps. Un bienheureux hasard (1) a réuni là

(1) La Tour avait fondé dans sa ville natale, à laquelle il était resté fort attaché et où il est mort, plusieurs œuvres de charité et d'éducation, entre autres une école gratuite de dessin et un bureau de charité pour les femmes en couches. C'est à ces institutions qu'il destinait son héritage.

non seulement de grands et beaux pastels complets et terminés, mais aussi ces « préparations », c'est-à-dire ces ébauches où le maître jetait dans toute sa brutalité créatrice la divination d'une ressemblance, l'anatomie d'un visage, le mécanisme d'un sourire ou d'un regard : croquis rapides où il donne avec plaisir et comme pour lui-même le secret de son art et la confession de ses goûts. Où prendrait-on mieux contact avec l'artiste et avec son temps ?

La ville de Saint-Quentin est triste et d'un plat ennui. Rien qui retienne le regard ou l'attention, nul pittoresque dans ces rues interminables et sans architecture. Le musée même, cet hôtel Lécuyer où l'on a installé la collection La Tour, est assez banal, et soit intelligence de la valeur vraie de cet incomparable ensemble, soit manque de ressources, on a évité de lui donner ce cadre « évocateur » qui peut mettre en valeur des toiles médiocres, mais dont le pittoresque aisément vulgaire nuit à la puissance d'émotion des grandes œuvres. Ces trois salles un peu sombres et toutes nues où durent s'écouler de tranquilles existences provinciales et où seul maintenant règne La Tour, ont vraiment l'air d'être les cellules des dévots de l'âme. Si l'on y évoque le XVIIIe siècle, ce n'est en aucune façon par le moyen de ce décor agréable

---

Néanmoins, comme il était mort intestat, sa fortune était revenue à son frère, Jean-François de La Tour. Mais quand celui-ci mourut, en 1806, il légua à l'école gratuite de dessin, au bureau de charité des vieux pauvres infirmes et au bureau de charité des pauvres femmes en couches, trois fondations faites par Maurice-Quentin de La Tour, « tous les tableaux ci-dessous désignés, pour le produit de la vente qui en sera faite à Paris être distribué et partagé entre les trois bureaux ». Ces tableaux « ci-dessous désignés » sont ceux qui font partie du Musée La Tour à Saint-Quentin. Accepté par la municipalité le 15 mai 1807, ce legs eut force de loi en vertu de deux décrets impériaux (5 septembre 1807 et 9 mai 1808). Mais ce n'est qu'en 1812 qu'on tenta de réaliser le vœu du défunt par une vente dont les enchères dérisoires sont restées célèbres : c'est là que le portrait de Rousseau fut retiré à 3 frs. Devant cet insuccès, l'abbé Duliège, exécuteur testamentaire de François de La Tour, et la municipalité eurent le bon esprit de renoncer à une opération aussi désastreuse et de ne la point renouveler. Les quatre-vingt-sept pastels qui composaient l'ensemble de la succession, furent d'abord placés dans les locaux de l'ancienne abbaye de Fervacq, puis, en 1877, dans l'immeuble légué à la ville de Saint-Quentin par Antoine-Isidore Lécuyer, « à condition qu'y soit transportée la belle collection des pastels de M. de La Tour, et successivement les objets remarquables qu'elle possèdera ».

et connu que les faiseurs de comédies reproduisent si aisément avec quelques bons mots et quelques chiffons, c'est dans son esprit, dans sa façon de chercher le bonheur, dans son âme même.

« Nul endroit, dit Maurice Barrès qui a écrit sur La Tour quelques pages infiniment pénétrantes, où nous puissions serrer de plus près ce que furent en réalité ces filles d'opéra, ces publicistes, ces femmes si tendres, tous ces causeurs originaux de qui la légende nous laisse près du cœur des images délicieuses, mais trop vagues. » Rien de plus juste. A méditer dans ces salles silencieuses, on croit vivre dans ce joli passé dont la légende nous emplit de regret. Tous ces yeux vous regardent, toutes ces têtes vivent, toutes ces bouches parlent, et ces masques à demi embrumés par le temps et la saleté des vitres finissent par avoir quelque chose d'hallucinant. Toutes ces bouches parlent, et d'abord c'est une séduction incomparable que d'entendre ces voix sortir de l'ombre. Mais bientôt l'enchantement se double de surprise. Ces personnages fameux, dont nous connaissons l'attitude sociale, officielle, apprise, dont nous savons l'histoire, ne parlent pas comme l'histoire voudrait qu'ils parlassent ; ils parlent comme des hommes d'aujourd'hui et de toujours ; ils révèlent leurs fonds, leur être caché, leurs instincts primordiaux et dominants, ces instincts animaux qui constituent l'assise de l'âme humaine, le véritable tuf où se construit notre personnalité. « Ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage, disait La Tour de ses modèles, mais je descends au fond d'eux-mêmes, et je les remporte tout entiers. » Orgueilleuse parole où éclate tout le dédain du psychologue qui ne voit dans les hommes que des sujets d'étude et non des objets de haine et d'amour. Mais comme il la justifie ! Sous leur sourire de parade et sous leurs habits de cérémonie, il les montre vraiment tout entiers, ces hommes et ces femmes de son temps qui posèrent devant son chevalet. Il découvre la rude ou la triste vérité de leur nature intime. Jamais il n'omet la partie basse d'un caractère, les faiblesses d'une gloire,

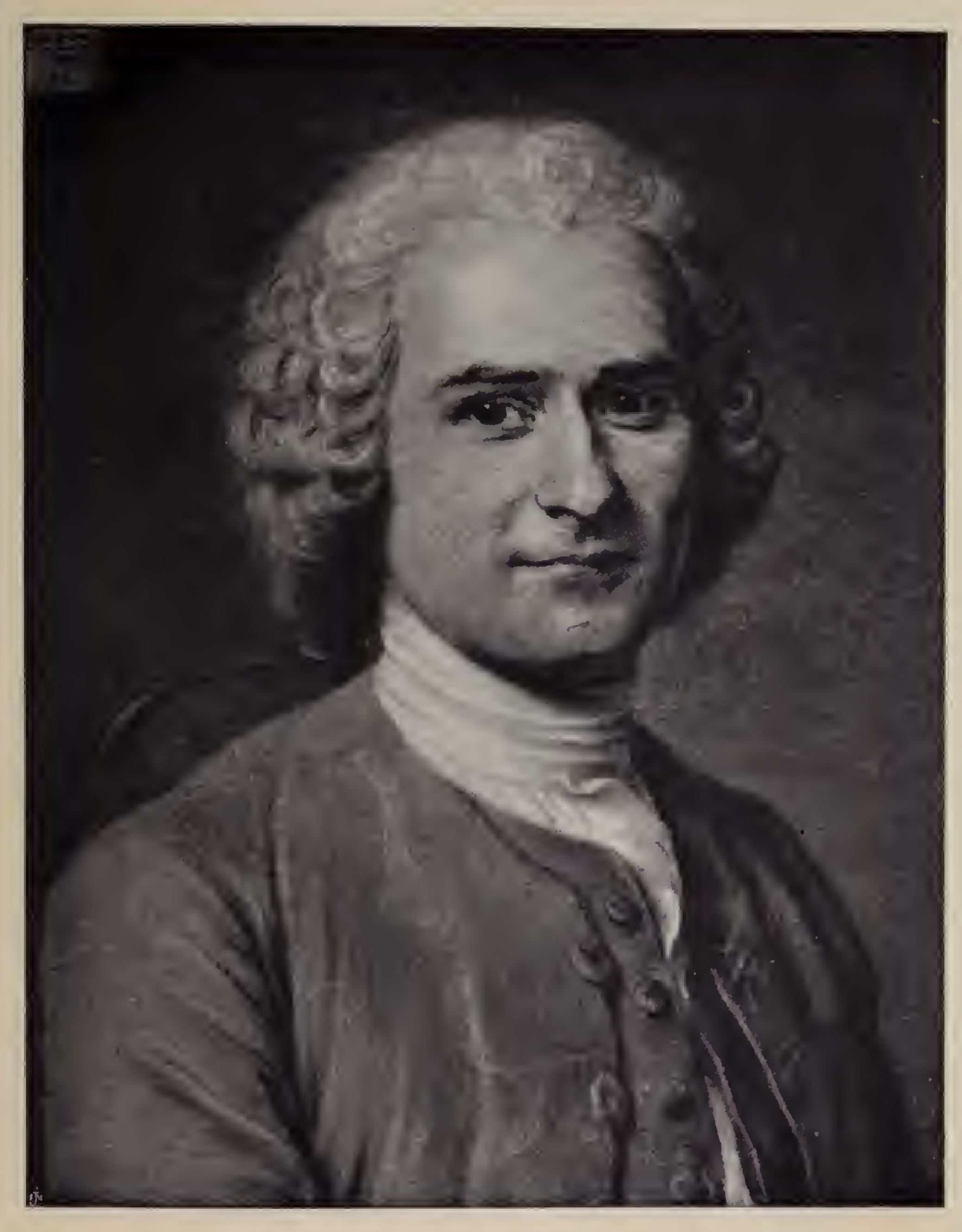
les tristesses d'une vie. Peut-être même y insiste-t-il trop, bien que son pur goût français le retienne toujours au moment où il va tomber dans l'ignoble. Dans sa préparation pour le grand portrait officiel de la Pompadour (1), il semble noter avec joie et pour lui-même les déchéances de la beauté de la favorite, son teint terni, le bleuissement de ses paupières, la lassitude du regard, l'anémie et la chlorose de sa santé ruinée; dans son Maurice de Saxe, un homme qu'il admire pourtant — qui donc alors eût pu refuser son admiration au vainqueur de Fontenoy? – il fait apparaître le rude Germain, le brutal amant de Mme Favart sous le maréchal de France. Et l'inquiétante espièglerie de la Camargo! Et cette tête presque simiesque de d'Alembert, cette tête où se trahit un être à peu près vide de sentiment, un être qui n'est qu'intelligence et sensualité et qui devait d'autant mieux supporter les traits de Mlle de Lespinasse qu'il était incapable d'en comprendre la cruauté. Et ce Père Emmanuel paillard et ripaillard comme un moine de Rabelais! Et tous les autres enfin! Car il n'est pas un de ses modèles qu'il n'ait senti jusqu'à la bête.

Son Rousseau seul fait exception. Diderot a raison (2): « ce n'est pas là le censeur des mœurs, le Caton de notre âge, ce n'est guère que l'auteur applaudi du *Devin du village* ». Visiblement, La Tour, ici, a fait taire sa clairvoyante méchanceté. Son enthousiasme pour l'auteur du *Contrat social* et du *Discours sur l'inégalité* l'a emporté, il a voulu nous donner un Rousseau idéal. Et pourtant regardez bien ce visage reposé et satisfait et vous ne tarderez pas à reconnaître celui dont Mme d'Epinay disait finement : « Lorsqu'il a parlé et qu'on le regarde, il paraît joli; mais lorsqu'on se le rappelle, c'est toujours en laid (3) ». Peut-être même distinguerez-vous l'homme dont cette peste spirituelle de Mlle d'Ette disait : « Nous prétendions

(1) Musée de Saint-Quentin.

(2) DIDEROT : Salons.

(3) Mme D'ÉPINAY : Mémoires. Vol. I.



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — Jean-Jacques Rousseau. Pastel.
(Musée de Saint-Quentin).

hier, la petite M... et moi, qu'à nous deux nous devinerions son histoire. Malgré sa figure, disait-elle, car il est certain qu'il est laid bien qu'Emilie (Mme d'Epinay) le voie joli, ses yeux disent que l'amour joue un grand rôle dans son roman. Non, lui dis-je, son nez me dit que c'est la vanité. Eh bien, l'un et l'autre (1). » Curieuse entrevision féminine! Mais ce n'est assurément là qu'une vue bien fragmentaire de Rousseau et l'on eût attendu de La Tour une tout autre image de cet homme sensible jusqu'à la folie et dont l'âme ardente était enceinte de l'avenir. Aussi bien, si le peintre indique ces petits côtés de son modèle, c'est malgré lui, c'est parce qu'il n'a pas pu renoncer tout à fait à être vrai. Quand il se décrit lui-même, rien ne l'arrête dans sa recherche de la vérité. Il sait sa valeur et il met son orgueil à se montrer tel qu'il est; laissant au bon Péronneau le soin de donner de lui-même une image officielle (2), il se représente dans sa simplicité toute nue et toute crue. A Saint-Quentin, le voici jeune encore, coiffé d'une toque d'atelier : la tête semble presque chauve, les yeux clignotants ne regardent pas droit. Toute la finesse, toute la malice et toute la méchanceté de

---

(1) Mme d'Epinay : Mémoires. Vol. I.

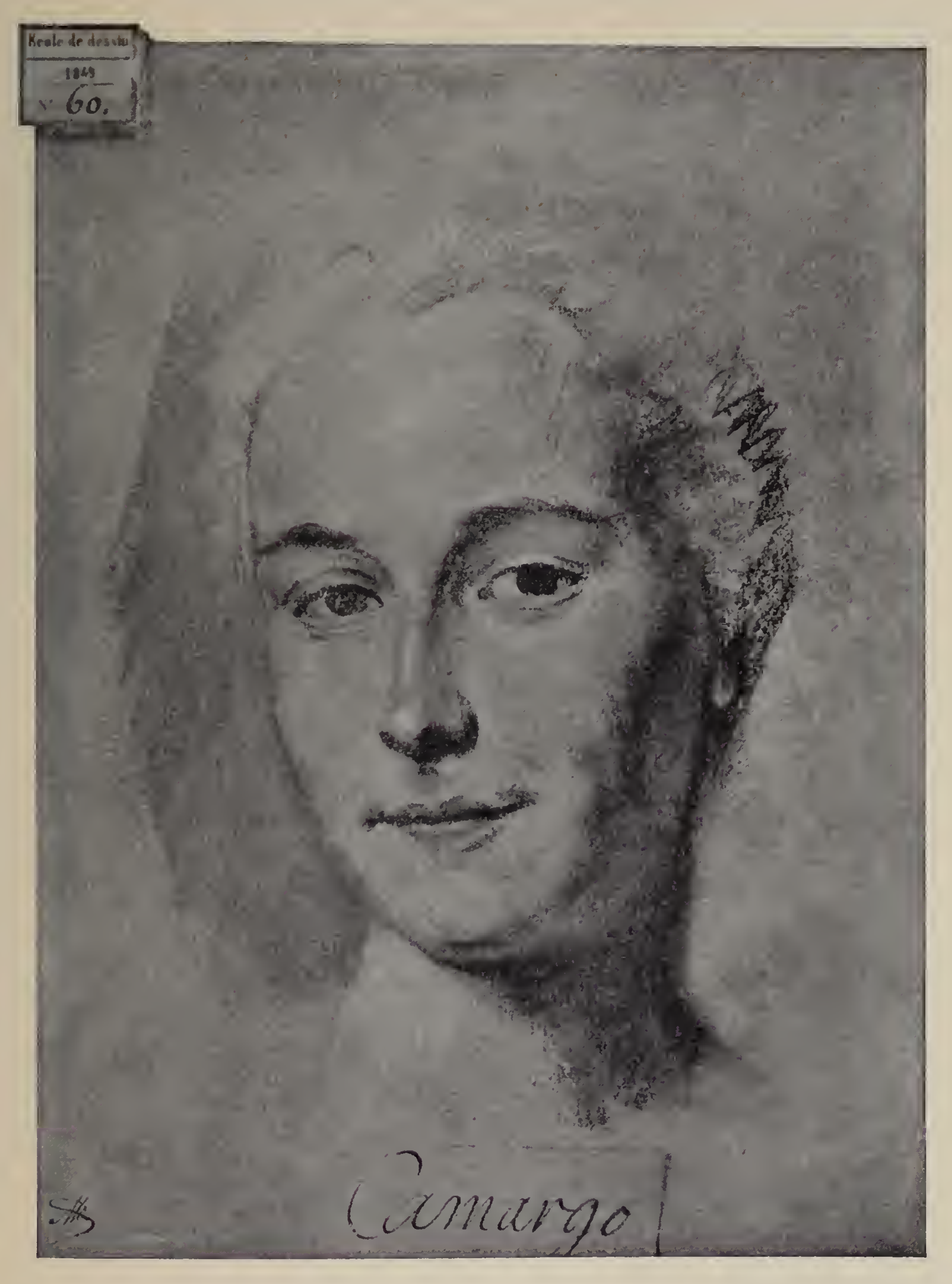
(2) Il y a sur ce portrait de Péronneau une anecdote amusante, mais qui ne paraît pas rigoureusement historique. Depuis 1746, les pastels de Péronneau auraient porté ombrage à La Tour. « Il craignait, dit Diderot, que le public ne pût sentir que par une comparaison directe l'intervalle qui les séparait. » Aussi propose-t-il à son rival de peindre son portrait, à lui. Celui-ci s'y refuse par modestie. La Tour le presse, et finit par le décider. L'innocent artiste se met à l'ouvrage, et La Tour, aussitôt, de travailler sournoisement à son propre portrait. Or, il s'est arrangé pour poser devant son rival un lendemain de fête, la figure fatiguée et tirée. C'est du moins ce que dit un curieux livre, *L'Ecole de l'homme*, où La Tour est dépeint sous le nom de Toural. Arrive l'exposition : La Tour s'est arrangé avec Chardin pour que son portrait figurât à côté de celui de Péronneau, et celui-ci est écrasé, tué par le voisinage. L'anecdote est jolie, mais elle parait d'une authenticité bien douteuse, car on connaît ce portrait de La Tour par Péronneau, et c'est un très beau pastel qui tient parfaitement sa place au Musée de Saint-Quentin parmi les chefs-d'œuvre du maître. Celui-ci semble, du reste, n'avoir nullement dédaigné cette image, puisqu'elle se trouvait dans le legs qu'il a fait à son frère. Il l'a donc achetée à Péronneau ou acceptée en présent, ce qui porte à croire qu'il n'y a pas eu de dissentiment entre les deux artistes.

l'homme sont là. Face inquiétante de pénétration et d'intelligence, d'une intelligence un peu basse, un peu « démocratique » où il y a quelque chose de la fourberie d'un Scapin ou de l'esprit d'un Figaro, d'une intelligence vraiment négatrice et destructrice, mais si extraordinairement intense et agile qu'elle confond d'admiration. Car ce gavroche n'est pas, comme son d'Alembert, un pur esprit géométrique. Sous la méchanceté, il y a de la tendresse dans ce regard qui pétille. Certes, il ne faudrait pas faire fonds sur son amour de l'humanité, sur son « fanatisme du bien public » (1) — car, dans ce temps-là, l'amour de l'humanité était une maladie épidémique de l'intelligence et le peintre vivait trop dans la foire aux idées pour ne pas en être atteint, — mais, comme le remarque finement M. Paul Flat (2), il semble avoir nourri le goût le plus vif pour les femmes, et non pas seulement cette sensualité à fleur de peau qu'est en général l'amour au XVIII[e] siècle, mais une amitié profonde où il entre assurément plus de curiosité que de dévotion, mais où il y a cependant autre chose qu'une passion de collectionneur ou un désir de conquérant. Parmi toutes ces femmes qui nous sourient au Musée de Saint-Quentin, en voici une qui fut sienne : M[lle] Fel (3), la créatrice du *Devin du village*, laquelle inspira à Cahusac une passion qui le rendit fou, et à Grimm un amour

(1) Lettre de La Tour au marquis de Marigny.

(2) Pastel vivant, roman, par PAUL FLAT Paris. Editions de la Revue bleue. 1904.

(3) Grâce aux études de MM. Émile Campardon et F. Prodhomme, nous connaissons aujourd'hui la carrière musicale de cette mystérieuse personne. Née à Bordeaux le 26 octobre 1713, Marie Fel, fille légitime d'un organiste, débuta en 1734 à Paris au Concert spirituel et à l'Opéra. Elle appartint à ce théâtre jusqu'en 1758 et y obtint de mémorables succès. Retraitée avec pension, elle continua à chanter au Concert spirituel et au Concert de la reine et ne se retira définitivement qu'en 1778. Elle avait inspiré à Grimm et à Cahusac des passions qui furent célèbres. Sa liaison avec La Tour, universellement acceptée comme une sorte d'union à demi légitime, fut fort longue. A Paris, elle demeurait rue Saint-Thomas du Louvre, à deux pas du logement officiel du peintre, et dans sa maison de Chaillot La Tour trouvait un asile si familier qu'il y recevait ses amis à dîner. Aussi, dans le brouillon du testament de 1783, La Tour léguait-il à M[lle] Fel presque tout ce qu'il avait à Chaillot, plus ses meubles, son argenterie, ses glaces. Ces libéralités paraissent avoir été reconnues après l'interdiction du



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — Mlle Camargo, danseuse de l'Opéra. Pastel (préparation).
(Musée de Saint-Quentin).

mélancolique qui le jeta dans une sorte de léthargie dont Jean-Jacques prétendit avoir été le témoin. Elle partagea la vie du peintre pendant de longues années, et, jusqu'au jour où la raison de celui-ci sombra définitivement, elle entoura son déclin de soins affectueux. Considérez cette tête étrange, ce regard où se reflète une âme délicieusement fine, cette physionomie charmante et si imprévue parmi les visages espiègles de la plupart des femmes du XVIIIe siècle, que les Goncourt peuvent y voir « une Levantine telle que l'on rêverait l'Aïdée de don Juan ». Examinez ensuite l'inquiétante et jolie Camargo, l'élégance intellectuelle de Mme de Mondonville, ou l'épanouissement spirituel de cette bonne Mme Masse qui semble accepter de si bon cœur une quarantaine grassouillette, et peut-être à côté du caprice et de la poésie qui font de ce portrait de Mlle Fel un véritable chef-d'œuvre, pourriez-vous discerner ce qu'il contient d'émotion. Jamais assurément, La Tour n'a été aussi pénétrant, aussi magnifiquement vivant que dans ce portrait d'analyste amoureux ; mais toutes ses images féminines ont une séduction analogue. Quelle différence entre ses femmes à lui, et le type poupin de la peinture courante, l'aimable « caillette » de Nattier et de Drouais ! Toutes sourient du même sourire, dit-on. Oh ! que non ! Toutes sourient, parce que, du temps de La Tour, le sourire était l'attitude obligée de la femme qui posait. Mais qui niera que le peintre de Mlle Fel, de Marie Leczinska, de Marie-Josèphe de Saxe, n'ait su exprimer la bonté réfléchie, la douceur attentive et le sérieux de la grâce ? Quelle distance entre ce petit démon de Camargo, ou la Dangeville, cette « Joconde sensuelle, cette Joconde des Menus-Plaisirs », comme disent les Goncourt, et l'intellectualité affinée d'une Mme

---

peintre et son transport à Saint-Quentin, par le chevalier de La Tour, son tuteur et son héritier. Il existe, en effet, une lettre de Mlle Fel, accusant réception à François de La Tour de l'état des meubles « dont son honnêteté lui laissait la jouissance » et le priant de donner des ordres pour des réparations urgentes au logement du Louvre. M. Prodhomme place le décès de Mlle Fel en février 1794.

de Mondonville ou la mélancolie réfléchissante de Mme de Pompadour! Toutes sourient, ou semblent sourire, mais de l'un de ces sourires à l'autre il y a toute la gamme des impressions féminines.

Et pourtant, La Tour n'est pas un peintre féminin. C'est dans ses images masculines qu'il est le plus admirable, ou plutôt qu'il porte à leur maximum ses qualités propres et les puissances de son esthétique. Là, nulle tendresse, nul amour, nulle séduction ne viennent gêner son analyse, sa volonté du vrai. Le vrai, le vrai caractéristique, le vrai expressif, c'est son unique religion d'art. Il y subordonne tout. Le mot beauté pour lui n'a pas de sens, si l'on y sous-entend l'harmonie d'une forme fixée par l'école, par le goût dominant, ou même par un idéal constant. L'expression seule lui importe. N'est-ce pas la théorie qu'il formule dans cette conversation rapportée par Diderot (1) sur la déformation imposée par la profession et la condition, et sur le sens qu'il faut donner au mot trop employé par les professeurs de son temps : « embellir la nature »?

Chez La Tour, en tous cas, nulle préoccupation décorative. Il ne s'inquiète jamais de créer d'avance une composition. Il se livre d'abord et obstinément à l'analyse du visage, à l'étude de la physionomie, sans se demander comment il posera la personne, se doutant bien que la pose vraie, la pose nécessaire, lui viendra d'elle-même, parce qu'il lui suffit de regarder longuement vivre un homme ou une femme pour découvrir le moment où ils prendront l'attitude la plus conforme à leur nature. Peint-il les grands le Roi, les princes, les ministres, il est contraint à certaines concessions par le caractère officiel de ses modèles, mais il limite obstinément ces concessions au moindre apparat, et il s'efforce de représenter ces personnages aussi simplement, aussi sincèrement qu'il le peut : il cherche à justifier psychologiquement sa

(1) Voir le présent ouvrage, page 9.

mise en scène. Il met à Louis XV la cuirasse fleurdelisée. Mais quoi ! la fonction naturelle du roi de France n'est-elle pas de commander ses armées ? Et quant à la bonne et simple Marie Leczinska, puisqu'elle s'y prête, il la peint en toilette d'intérieur, presque en déshabillé du matin. Il consent à représenter le maréchal de Belle-Isle avec ses ordres et ses croix, mais il ne le fait qu'en buste et se refuse à ennoblir cette figure énergique et vulgaire. Mais si c'est un simple bourgeois, et surtout un artiste, un homme de lettres, un ami, qui pose devant son chevalet, il ne se laisse guider que par son intuition de la vie intime et vraie du modèle. C'est la vie qui commande le geste, l'air de tête, le costume, le décor s'il y en a, comme dans le portrait de l'abbé Hubert, assis sur le bras d'un fauteuil, et dévorant son in-folio à la lueur de deux bougies (1), ou dans l'admirable image de M. Duval de l'Epinoy, commodément et élégamment installé devant sa sphère terrestre et parmi ses livres (2). Peut-être soupçonnerait-on une mise en scène voulue dans certaines images de demi-apparat, comme dans le portrait du président Bernard des Rieux, assis dans son cabinet, en robe rouge, ou dans celui du ministre d'Etat Orry, noblement posé dans son fauteuil, la main sur un livre, ou dans le somptueux Pâris de Montmartel, tel que nous le représente la gravure de Cochin. Mais dans cette mise en scène, il y a toujours une arrière-pensée. Ce riche portrait de Montmartel, par exemple, n'est-ce pas vraiment le portrait du roi de l'argent, tranquille, majestueux, dédaigneux et froid parmi les splendeurs cossues de son appartement? Le plus souvent, du reste, La Tour se contente d'une présentation élémentaire : une femme, les mains dans son manchon, ou tenant un morceau de musique, un masque, une lettre; un homme écoutant une conversation, tirant sa tabatière. Et que de fois le modèle n'est qu'en buste, de façon que,

(1) Musée de Saint-Quentin.

(2) Collection de M. Jacques Doucet, Paris.

manifestement, tout l'intérêt du tableau soit dans la physionomie ! Se rend-on compte de ce que cela avait de neuf du temps où Rigaud vivait encore ? Rigaud qui, pourtant, avait cru faire vrai, mais qui, à l'exemple des Flamands, ses maîtres, s'en était toujours tenu à la vérité physique, se réservant de l'encadrer, d'en rehausser l'intérêt par la splendeur du décor. Voit-on enfin à quel point La Tour rompt avec la tradition?

En réalité, en effet, il ne relève que de lui-même. Peut-être doit-il quelque chose à Restout au point de vue technique — il le disait du moins(1) ; — en tout cas, il n'est nullement tributaire ni de l'agréable et superficielle Rosalba Carriera, ni du sec et consciencieux Vivien. Mieux encore, il est vraiment unique dans l'art, car nul artiste, pas même Holbein, pas même les grands dessinateurs français du XVIe siècle, ne s'est spécialisé à ce point dans l'étude du visage humain et n'a pressenti comme lui le monde d'émotions et d'idées que peut suggérer un regard ou un sourire.

Nul n'a connu, du reste, à ce point le tourment de la perfection. Cette recherche de la vérité psychologique à laquelle il se consacre avec ivresse lui cause parfois une véritable souffrance. On a soutenu, mais sans preuves décisives, qu'il fit parfois terminer ses pastels — les décors et les costumes de ses pastels — par d'autres peintres, des peintres d'étoffes (2). Mais dans l'étude de la physionomie il ne se

---

(1) DIDEROT : Salons.

(2) Les Goncourt remarquent que la gravure de Cochin d'après le portrait de Pâris de Montmartel porte au bas la mention : « La tête seule d'après M. La Tour, l'habillement et le fond dessinés et le tout conduit par C. N. Cochin ». « A l'extrême rigueur, disent-ils, cela pourrait s'entendre d'une gravure dont la tête aurait été faite d'après l'original et le restant d'après une réduction dessinée par Cochin. Mais nous trouvons au bas d'un autre portrait en pied, celui du maréchal de Belle-Isle : « *De La Tour effigiem pinxit : Moitte sculptor regis, tabulam integram delin. et sculps.* ». Dans ce portrait encore, la tête seule est attribuée à La Tour. Ces deux mentions positives, si on les rapproche du peu de détail accordé à ces deux pastels par les critiques du Salon, pastels perdus d'ailleurs et sur lesquels on ne peut vérifier la touche de La Tour, ces deux mentions attestent sans réplique que ces deux portraits, sans doute d'une dimension semblable à ses têtes ou à ses mi-corps ordinaires, ont été ainsi agrandis et arrangés pour la gravure par des mains étrangères. Quoique nous ayons entendu de la bouche d'une fille de



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — Le maréchal de Saxe. Pastel.
(Musée de Saint-Quentin).

fie qu'à sa pénétration et il se donne un mal du diable. Là-dessus les témoignages sont unanimes. A propos d'un portrait commencé d'après lui, Mariette nous fait cette confidence (1): « La Tour me fit souffrir, il y employa un si grand nombre de séances que je n'ose le dire. » La correspondance de Mlle Belle van Tuyll van Zuylen, la future Mme de Charrière (2), est plus significative encore. La Tour entreprit son portrait lors d'un voyage en Hollande qu'il fit en 1766 et c'est pendant le travail du maître que la jeune fille écrit à son parent, M. de Constant d'Hermenche. « M. de La Tour se surmène pour mon portrait, lui mande-t-elle; quelquefois, il lui prend une inquiétude de ne pas réussir qui lui donne la fièvre, car absolument il veut que le portait soit moi-même. » Peu à peu le pastel s'achève. Il est fort beau. Tout à coup, voilà la ressemblance perdue. A force de travailler le visage, le peintre en a complètement altéré le caractère. Aussitôt l'œuvre est reprise sur un nouveau papier, de nouveau l'image s'anime et Belle van Zuylen palpite de crainte autant que de joie: « J'espère qu'il laissera vivre le second portrait, écrit-elle, l'effacer serait un meurtre. Sa manie,

---

M. Lebas de Courmont, le traducteur de Vasari et un des amis de La Tour, cette tradition qu'elle tenait de son père, que La Tour ne peignait jamais que la tête et qu'il renvoyait à un spécialiste pour les étoffes, cette terminaison de ses pastels par un autre pastelliste ou graveur n'a dû être que très accidentelle dans l'œuvre du maître. Nous en avons pour preuve l'harmonie générale, le travail d'une même main de ses pastels ordonnancés, la grande part d'éloges faite au portraitiste par le temps, pour sa science des détails, des étoffes, des accessoires dans les portraits de Rieux et de la Pompadour, pour cette illusion de vérité des objets, des livres, des porcelaines que le grand peintre sait toucher d'une touche si personnelle et dont il accompagne avec tant de goût ses figures ». (L'art du XVIIIe siècle).

(1) MARIETTE : Abecedario.

(2) Mlle van Zuylen épousa un Suisse, M. de Charrière, et vécut à Lausanne où elle écrivit *Caliste ou Lettres écrites de Lausanne*. La Tour paraît avoir été en relations avec la famille de Zuylen dès 1753. C'est à cette époque qu'il peignit à Paris le portrait de la baronne de Tuyll, tante de Belle, que l'on croît reconnaître dans une préparation de Saint-Quentin, la femme tenant un masque, dite précédemment la présidente des Rieux. En 1766, La Tour fit à Utrecht un portrait du baron de Tuyll qui a disparu. La Tour resta en relations avec Belle van Zuylen après son mariage. Elle vint à Paris en 1771, avec M. de Charrière, et reçut des leçons de pastel du maître. (Voir *Mme de Charrière et ses amis*, par PHILIPPE GODET. Paris 1903).

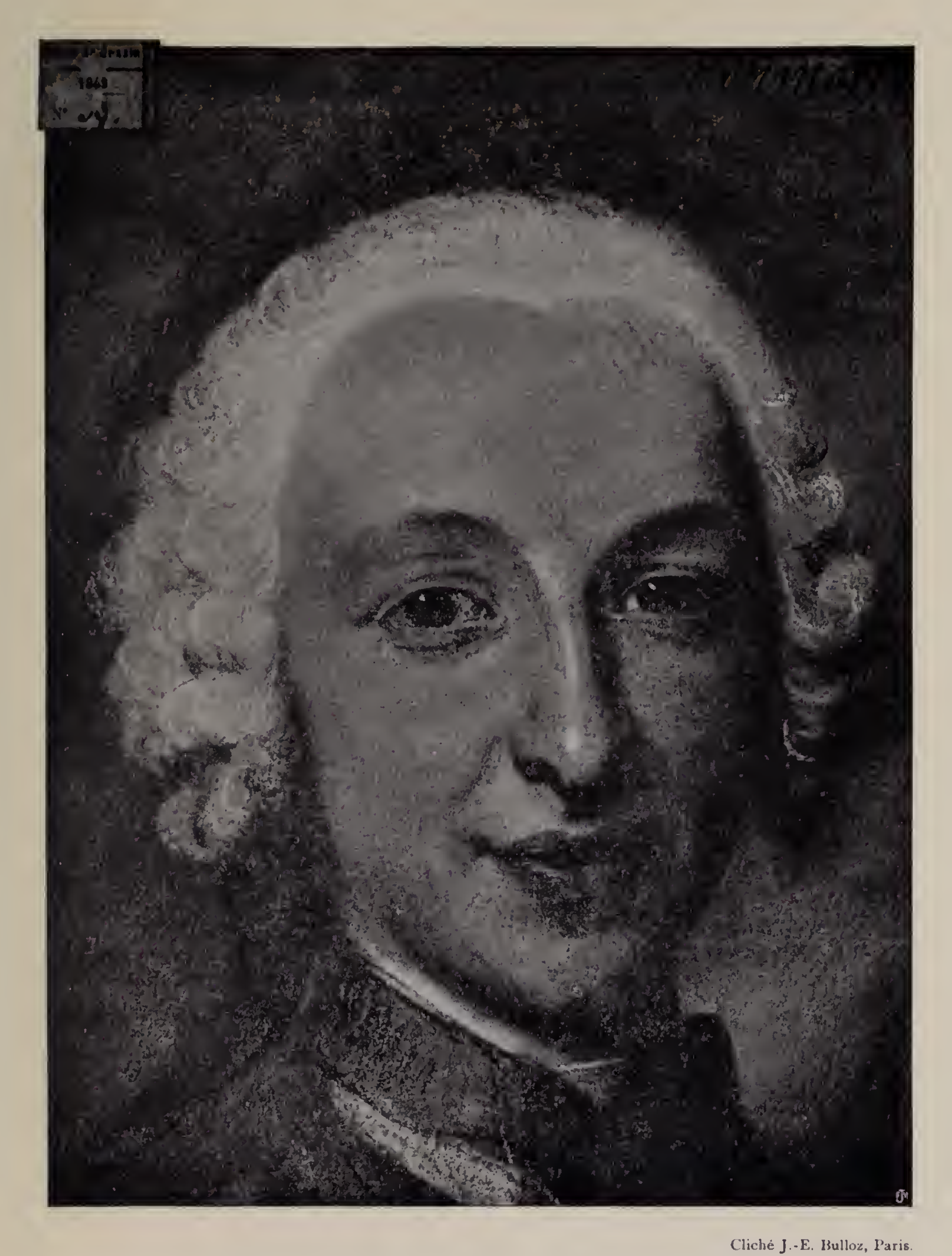
c'est d'y vouloir mettre tout ce que je dis, tout ce que je sens, et il se tue. »

Manie si l'on veut, mais quelle noble manie pour un portraitiste! Une lettre au marquis de Marigny (1) nous le montre bourrelé du sentiment des difficultés de son art. « Que d'attentions, dit-il, que de combinaisons, que de recherches pénibles pour conserver l'unité de mouvement, malgré les changements que produit sur la physionomie et dans les formes la succession des pensées et des affections de l'âme! C'est un nouveau portrait à chaque mouvement, car l'unité de la lumière qui varie, fait varier les tons de couleur suivant le cours du soleil et le temps qu'il fait. »

A mesure que La Tour vieillit, ce sentiment des difficultés de la peinture et ce souci de la perfection s'accroissent et deviennent presque maladifs. Un mot de Tocqué lui fait reprendre, changer et gâter le portrait de Restout, son morceau de réception à l'Académie (2). Il voudrait tout reprendre, tout recommencer. Funeste passion du mieux, ennemie du bien, qui déjà germait en lui en 1750 et faisait écrire à Bachaumont : « M. de La Tour... n'a point eu de maître que la nature. Il la rend bien sans manière ; il se donne beaucoup de peine, et ne se contente pas aisément, ce qui nuit beaucoup à ses portraits. Il ne sait pas s'arrêter à propos ; il cherche toujours à faire mieux qu'il n'a fait ; d'où il arrive qu'à force de travailler et de tourmenter son ouvrage, souvent il le gâte, il s'en dégoûte, l'efface et recommence, et souvent ce qu'il fait est moins bien que ce qu'il avait fait d'abord. De plus, il s'est entiché d'un vernis qu'il croit avoir inventé et qui, très souvent, lui gâte tout ce qu'il a fait ; c'est grand dommage : le pastel ne veut pas être tourmenté. Trop de travail lui ôte sa fleur, et l'ouvrage

(1) Lettre retrouvée et publiée par M. J. Guiffrey.

(2) Tocqué avait dit, du portrait de Restout : « C'est le portrait d'un danseur », cette critique ne visant, paraît-il, que le costume du vieux peintre que Latour avait habillé de moire claire et brillante.



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — Jean Pâris de Montmartel (?). Pastel (préparation).
(Musée de Saint-Quentin).

devient comme estompé (1). » Juste remarque, assurément, encore que trop sévère. Mais là-dessus La Tour ne veut rien entendre. Lorsqu'il a cru discerner un défaut dans une de ses œuvres, il devient intraitable, et cela non seulement par amour de la perfection, mais encore, comme le remarque très justement M. Louis de Fourcaud (2), par désir de doter les peintres de l'avenir de quelques modèles décisifs. Il le dit, en propres termes, dans une lettre au comte d'Angiviller, le successeur du marquis de Marigny à la direction des bâtiments du Roi : « Un mot de critique de feu M. Tocqué, écrit-il, et le désir de donner aux élèves l'exemple avec le précepte de la perspective qui manquait dans mes portraits, sont les causes funestes des peines infinies que je me suis données jusqu'à présent » (3). La Tour est d'ailleurs, professeur dans l'âme. Il a la manie pédagogique, et non seulement en ce qui concerne la peinture où ses avis sont toujours excellents, ainsi que l'atteste la curieuse lettre sur le pastel adressée à M[lle] van Zuylen le 14 avril 1770 (4), mais en ce qui concerne tous les domaines de l'activité intellectuelle. C'est en professeur qu'il parle politique avec Louis XV, et morale avec le Dauphin. C'est en professeur qu'il règle les destinées de l'Europe devant Marmontel abasourdi ou qu'il ahurit le marchand Ryhimer, de Bâle, avec une dissertation sur l'astronomie à quoi l'autre n'entend goutte.

Par ce trait, du reste, il est bien de son temps, du temps de l'*Emile*, du temps de Diderot et de M[me] de Genlis; mais il l'est encore par bien d'autres traits, et cela aussi contribue à donner à sa physionomie un intérêt exceptionnel dans l'histoire de l'art. Par une étrange contradiction, très fréquente d'ailleurs au XVIII[e] siècle,

---

(1) Lettre de Bachaumont, citée par M. MAURICE TOURNEUX dans sa Biographie critique de La Tour. (Paris, Laurens)

(2) Le pastel et les pastellistes français au XVIII[e] siècle. (Revue de l'Art ancien et moderne. 1908).

(3) Lettre au comte d'Angiviller (4 juillet 1774) retrouvée et publiée par M. J. GUIFFREY.

(4) Lettre publiée par M. PIOT (Cabinet de l'Amateur, 1861).

nul homme n'a partagé avec plus de naïveté les illusions, les ivresses intellectuelles, les fantasmagories de l'esprit, les épidémies mentales qui régnèrent parmi ces débauchés de l'intelligence, que cet analyste précis, cet excellent connaisseur d'hommes. Ce peintre, si cruellement véridique, et qui ne croyait guère aux hommes vertueux, crut à la vertu, parce qu'il crut à l'*Encyclopédie* et à toutes les illusions ruineuses que l'*Encyclopédie* propagea. Il fut « philosophe » comme Diderot et « citoyen » comme Rousseau. Si la décrépitude et la mort ne l'avaient surpris, quel terrible conventionnel aurait fait cet homme que la vieille société française avait comblé de toutes les faveurs et de toutes les gloires! Mais la vieille société française, à ce moment, avait la monomanie du suicide. Elle se voulait détruire; et s'acharner à la ruiner, c'était le meilleur moyen de lui plaire.

Il faut le reconnaître d'ailleurs, les idées philosophico-humanitaires de La Tour ont pour premier résultat de lui donner une attitude qui n'est pas sans grandeur. Dans une société où, malgré tout, on avait encore une tendance à considérer l'artiste comme un amuseur, il impose — et de quel air ! — non seulement la dignité de l'artiste, mais la royauté de l'artiste considéré comme un type social supérieur, un membre-né de l'aristocratie véritable. Mettant dans l'ordinaire de la vie une sorte de bonhomie facile qui le fait aimer, malgré ses singularités, dans le monde de lettrés et d'amateurs qu'il fréquente, il se fait brutal, intransigeant et passablement insupportable dès qu'il entre en rapport avec les grands. Comme il sait qu'il a pour lui la mode, cette toute-puissance du XVIIIe siècle, il se montre intraitable. Avec les plus illustres personnages, avec les plus grandes dames, il fait ses conditions, conclut une espèce de traité, et si l'on manque à la plus insignifiante des clauses, il refuse d'achever l'ouvrage En tous cas, il entend rester le maître absolu de son tableau tant qu'il n'est pas terminé et livré.

« Mon talent est à moi », dit-il fièrement; et gare à l'amateur



La Tour. — Mme Masse. Pastel.
(Coll. de M. le marquis de Juigné, Paris).

qui voudrait suggérer une pose, choisir un costume ! Il impose ses convenances, en tout et à tous. La Dauphine ayant voulu changer le lieu des séances de pose et substituer Versailles à Fontainebleau, ne peut obtenir l'achèvement de son portrait ; pour punir les filles du Roi, Mesdames de France, de quelques rendez-vous manqués, l'impérieux artiste refuse de terminer les pastels commencés. Mais c'est avec Mme de Pompadour et avec le Roi lui-même que son attitude est la plus hardie. Mandé au château pour peindre la favorite, il répond : « Dites à Madame que je ne vais pas peindre en ville ». Cependant, les représentations de ses amis et ses propres relations avec M. de Marigny le décident. Il promet donc de se rendre à la cour à certain jour fixé, mais à condition que la séance ne sera interrompue par personne. Arrivé chez la marquise, il se dispose à travailler et demande la liberté de se mettre à son aise. On la lui accorde, et le voilà qui détache les boucles de ses souliers, enlève son habit, son col, sa perruque, qu'il accroche à une girandole, tire de sa poche un petit bonnet de soie et le met sur sa tête. « Dans ce déshabillé pittoresque, dit un contemporain, notre génie, ou si l'on aime mieux notre original, commença le portrait. Il n'y avait pas un quart d'heure qu'il était occupé, lorsque Louis XV entra. La Tour dit en ôtant son bonnet : « Vous avez promis, Madame, que votre » porte serait fermée ». Le Roi rit de bon cœur du costume et du reproche du moderne Apelle et l'engage à continuer : « Il ne m'est pas possible d'obéir à Votre Majesté, réplique le peintre, je reviendrai lorsque Madame sera seule ». Aussitôt il se lève, emporte sa perruque, ses jarretières et va s'habiller dans une autre pièce en répétant plusieurs fois : « Je n'aime pas à être interrompu » (1). Quand il fait le portrait du Roi lui-même, il n'use pas de moindre liberté. Il donne des leçons de politique, fait remarquer que la France n'a pas de marine, s'attirant cette spirituelle réponse : « Et Vernet, alors ? » se livre à un tel éloge des étrangers que le

(1) Almanach littéraire ou étrennes d'Apollon pour l'année 1792, cité par les GONCOURT.

Roi lui demande : « Vous n'êtes donc pas Français ? » ce à quoi il répond : « Non, Sire, je suis Picard, de Saint-Quentin. » Bref, il fait le « citoyen », le « sauvage », un véritable élève de Jean-Jacques.

Avec les gens de finance, il va beaucoup plus loin encore. Rien de plus amusant que l'histoire de son portrait de M. de la Reynière. Mécontent de son travail, il avait demandé une dernière séance. Le jour fixé par le financier lui-même, un valet vient dire à La Tour déjà assis devant son chevalet, que son maître n'avait pas le temps de venir poser. « Mon ami, dit le peintre au domestique, ton maître est un imbécile que je n'aurais jamais dû peindre. Ta figure me plaît. Assieds-toi là ; tu as des traits spirituels ; je vais faire ton portrait. Je te le redis : ton maître est un sot...

— Mais, Monsieur, vous n'y pensez pas. Si je ne retourne à l'hôtel, je perds ma place.

— Eh bien, je te replacerai. Commençons ! »

La Tour fait le portrait. M. de la Reynière chasse son domestique. La Tour, alors, envoie le portrait au Salon. L'anecdote s'ébruite, on veut connaître le spirituel valet d'un sot si riche, et bientôt il n'a que l'embarras du choix d'une place (1).

L'anecdote, comme tant d'autres qu'on a contées sur La Tour, est assez douteuse ; mais elle peint bien l'homme et l'attitude de l'homme, sa volonté de régenter les mœurs, de remettre à leur place les sots puissants et riches, son goût de jouer les Caton ou les Diogène, et tout au fond, l'orgueil égalitaire d'un révolté. Aussi bien l'argent sembla-t-il avoir une certaine part dans les démêlés de La Tour avec M. de la Reynière, et l'anecdote du valet a peut-être été inventée pour expliquer une querelle de marchand. La Tour, paraît-il, avait réclamé 10.000 livres du portrait du financier et de sa femme. Devant cette prétention, M. de la Reynière avait pris le parti de laisser les pastels à La Tour. Celui-ci semble d'abord accepter cette solution. Cependant,

(1) Bucelli d'Estrées : Notice sur La Tour.

au bout de plusieurs années, las de voir ces deux figures chez lui, il fait signifier par exploit à M. de la Reynière d'avoir à les reprendre ; et devant la menace d'un procès, celui-ci se résout à payer 4.800 livres, le prix auquel Sylvestre et Restout avaient réduit les honoraires de leur confrère (1).

Tout l'atteste, La Tour était avide. Sa correspondance avec le marquis de Marigny et l'administration des bâtiments du Roi, est pleine de discussions, de récriminations, de contestations sur les prix. En 1745, il est sur le point de se fâcher avec son ami de cœur, Duval de l'Epinoy, à propos du paiement de son portrait. Avec les Mondonville, chez lesquels il allait familièrement pourtant, il agit même assez vilainement. Mme de Mondonville l'avait prévenu qu'elle n'avait que vingt-cinq louis à donner. La Tour ne répond rien, et exécute d'après elle le charmant pastel que l'on connaît. Mme de Mondonville, enchantée, fait mettre les vingt-cinq louis dans une boîte de dragées, et les envoie au peintre. Celui-ci garde les dragées et renvoie l'argent ; Mme de Mondonville voit là une gracieuseté, mais ne voulant pas être en reste de délicatesse, lui fait remettre un plat d'argent de trente louis. Le plat d'argent est renvoyé sans retard, et Mme de Mondonville apprend avec stupéfaction que La Tour a mis le portrait à la taxe ordinaire de douze cents livres, et qu'il ajoute « qu'il ne doit avoir aucun égard pour des gens qui ne pensent pas comme lui sur le compte des Bouffons », dont les représentations divisaient alors le Tout-Paris du théâtre et de la musique.

Le trait manque d'élégance. Et pourtant, La Tour ne semble pas avoir aimé l'argent pour l'argent, car il est généreux, fastueux, parfois presque prodigue. Il fait des charités de grand seigneur, consacre sa fortune à des fondations de bienfaisance ou d'éducation. C'est plutôt la conscience qu'il a de son talent, et surtout le désir de rehausser la valeur de l'art qui le rendent exigeant, ce sont aussi ses

(1) MARIETTE : Abecedario.

idées égalitaires, car non seulement il proportionne ses prix à la fortune de ses modèles, mais encore il dit à tout venant et à tout propos qu'il faut que les riches paient pour les pauvres. Sociologue à sa manière, il prélève sur les puissants du monde la dîme qu'il répartit entre les humbles. Comme on comprend que cet homme-là ait été l'ami de Diderot et des encyclopédistes ! Il a exactement leur tour d'esprit, ce tour d'esprit analytique, si puissant dans la destruction, si faible devant la nécessité de reconstruire, si incapable de se faire une conception générale et harmonique de l'univers. Comme eux, il trouva dans l'ancienne société, dont il se glorifiait d'être l'ennemi, une complice charmée, car aucun peintre, pas même cet enfant gâté de van Loo, ne trouva tant de faveurs, tant d'amitiés auprès des grands et auprès de tout son siècle que ce Figaro qui jouait au paysan du Danube.

On ne peut imaginer carrière plus facile. De ses commencements, on sait peu de chose (1). Il naît dans une humble famille de Saint-Quentin. Son père, François de La Tour, originaire de Laon, avait été trompette au régiment des carabiniers du duc du Maine, mais au moment où le peintre naquit il avait troqué le hoqueton contre le surplis, et chantait, en qualité de musicien de la maîtrise, à la collégiale de Saint-Quentin, cumulant ces fonctions avec celle d'ingénieur-géographe. Dans ce milieu médiocre, le jeune Maurice-Quentin ne pouvait recevoir qu'une éducation assez sommaire. Sa vocation paraît, du reste, s'être manifestée de bonne heure. Qu'elle ait ou qu'elle n'ait pas été contrariée par ses parents, ce qui importe assez peu, c'est lui-même qui s'est trouvé un maître. Ayant lu l'adresse du graveur Nicolas-Henri Tardieu au bas d'une estampe, il lui écrit. Celui-ci, croyant trouver un apprenti dans le

---

(1) Voir, dans l'excellente Biographie critique de M. Maurice Tourneux, ce qu'on sait exactement, dans l'état actuel de l'érudition, de ces débuts de La Tour sur lesquels il semble s'être plu à répandre lui-même le mystère et l'obscurité.



La Tour. — Mme de la Reynière.
(Coll. Jacques Doucet, Paris).

jeune Picard, le mande à Paris. Mais devant la volonté bien arrêtée de l'adolescent d'être peintre et non graveur, il le conduit chez Vernansal qui le refuse, puis chez l'obscur Spoede qui l'accepte. Ayant appris avec ce maître tout ce que celui-ci pouvait lui enseigner, le jeune La Tour revient à Saint-Quentin, puis passe en Angleterre, d'où il revient vers 1725 au moment même où Rosalba Carriera avait donné au pastel une vogue extraordinaire : « Il s'afficha pour peintre de portraits, dit Mariette; il les faisait au pastel, y mettait peu de temps, ne fatiguait point ses modèles. On les trouvait ressemblants; il n'était pas cher. La presse était grande : il devint le peintre banal (1). » La Tour, né en 1704, n'avait alors pas beaucoup plus de vingt ans. Ce facile succès aurait pu le perdre, mais il rencontre Louis de Boulogne qui, suivant Mlle Fel, lui dit en le prenant au collet : « Regarde, malheureux, si tu es digne du don que t'a fait la nature. Va-t-en dessiner, si tu veux devenir un homme! » La Tour suivit ce conseil et ne l'oublia jamais.

C'est là à peu près tout ce qu'on sait de positif sur les débuts de cette carrière glorieuse Toujours est-il que lorsqu'il fut admis à l'Académie royale en 1737, il était déjà très connu. En tous cas, il fut un des triomphateurs, sinon le seul triomphateur, du Salon de 1737, ouvert par les soins de M. Orry de Vignory, contrôleur général des finances, directeur des bâtiments du Roi, et restaurateur de cette solennité artistique qui n'avait pas eu lieu depuis 1707. A partir de ce moment, tout sourit à La Tour : la mode l'adopte ; les plus grands personnages posent devant lui; la famille royale le prend pour son peintre ; les salons de la « parfaitement bonne compagnie » s'ouvrent devant lui. Il est de la société familière non seulement des Duval de l'Epinoy, des Mondonville, mais aussi du ministre Orry de Vignory. Il est des lundis de Mme Geoffrin, où Mariette le voit pendant des années.

1) MARIETTE : Abecedario.

Il est de l'amusante et pittoresque société de M. de la Popelinière à Passy. Dans son atelier du Louvre, car le Roi n'a pas tardé à lui accorder son logement dans cet hôtel royal de l'art (1), il reçoit Crébillon, l'abbé Hubert, l'abbé Leblanc, le maréchal de Saxe, — auquel il fit avoir, selon une légende, sa pension de 200.000 livres sur les Etats d'Artois, — d'Argenson, Buffon, La Condamine, Diderot, Duclos, d'Alembert, Marmontel, toute l'*Encyclopédie ;* puis ses confrères, qui le respectent et l'admirent, depuis Largillière qui a encouragé ses débuts, jusqu'à Rigaud qui a d'abord boudé sa jeune gloire et qui maintenant la prône avec générosité. Il reçoit, il tient table ouverte, les étrangers le viennent voir ; et quand il est las de cette vie mondaine ou des graves conversations de ses amis philosophes, nous le voyons passer dans le monde des coulisses, organiser des parties avec les comédiennes, soupers fins, joyeuses journées de campagne, où l'esprit de Collé pétille dans un décor de Lancret et d'où sortit sans doute la longue et tendre liaison du peintre avec Mlle Fel.

Peut-on rêver vie plus heureuse et plus brillante ? Et le fait est que dans le beau portrait qu'a gravé Schmidt et où La Tour s'est représenté, nous voyons bien l'image d'un homme heureux. « La Tour dans sa petite veste de travail, disent les Goncourt (2), paraît jouir de l'existence et en savourer les joies ; une vie de bonheur rit dans l'homme, pétille dans l'éclair de ses yeux bleus, palpite dans la sensualité de ses traits, sur ses lèvres minces, sur sa bouche railleuse, sur son masque d'ironique gaîté. Dans cette tête forte, carrée, spirituelle, épanouie et gouailleuse, au crâne déja dégarni, dans cette figure de Démocrite et de Scapin, il y a comme une félicité de cynique, et du peintre philosophe il semble qu'il se dégage la physionomie d'un Voltaire trivial presque satyriaque. »

---

(1) Sur les logements d'artistes au Musée du Louvre, voir LUC-OLIVIER MERSON (Gazette des Beaux-Arts).

(2) E. et J. DE GONCOURT : L'art du XVIIIe siècle.



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — Mlle Fel, chanteuse de l'Opéra. Pastel (préparation).
(Musée de Saint-Quentin)

Tel est bien La Tour aux environ de 1750, La Tour heureux. Et comment ne serait-il pas heureux ? Il jouit de tous ces petits bonheurs d'une existence brillante qui pour les âmes vulgaires sont toute la félicité, mais que les délicats apprécient ; de plus il trouve à satisfaire le besoin essentiel de sa nature. Cet observateur, ce connaisseur d'hommes, voit ouvert devant lui l'écrin somptueux des plus riches variétés humaines. Toute une société policée, c'est-à-dire une société où les vices et les vertus sont portés à leur maximum d'intensité par la contrainte même qu'on leur impose, consent à se confesser devant lui. Il est mieux placé que quiconque pour voir comment son temps aime, hait, rit et pleure. Généraux et philosophes, magistrats et ministres, princes, artistes, courtisanes, grandes dames et bourgeois, tout le siècle passe devant sa lanterne magique, et c'est cette lanterne magique à laquelle nous assistons aujourd'hui avec un incomparable plaisir et qui nous donne des esprits du XVIIIe siècle un catalogue analytique que nous ne possédons pas pour des temps plus proches.

D'abord La Tour s'enivre du spectacle. « Aucune passion, mais les comprendre toutes », telle est la formule, la règle de vie dont il croit pouvoir se contenter. Chaque portrait, c'est une âme à conquérir, à pénétrer, puis à abandonner dès qu'il l'a épuisée. Merveilleuses conquêtes de chaque soir à recommencer chaque matin ! Que de victoires en perspective pour un tel homme ! Et une victoire quotidienne, pour une âme bien née, n'est-ce pas le bonheur ?

Et pourtant le bonheur de La Tour n'est pas sans mélange. Dès ses années de jeunesse, son plaisir est mêlé d'un peu de cette vague tristesse que nous sentons à Saint-Quentin, après une visite méditative, et cette tristessse ira s'augmentant toujours.

Je le notais aux premières pages de ce livre : à savourer cet exquis ragoût d'âmes de Saint-Quentin, on finit par distinguer un arrière-goût de cendre, et il n'en faut pas chercher l'origine dans cette mélancolie banale et grandiose des choses mortes, mais

dans le caractère même de cet art et dans une faiblesse foncière du procédé intellectuel dont il est la manifestation. En descendant dans la souffrance secrète de cet analyste, nous pénétrons l'insuffisance, la lacune de cette attitude mentale, et le vide qu'elle laisse dans le cœur. « La vie n'est qu'un spectacle », dit l'analyste; mais tandis qu'il la regarde passer des fenêtres mi-closes de sa tour, chaque passion qu'il a repoussée par système ou par dédain lui laisse un regret, et ces regrets accumulés finiront par le vaincre et le détruire. « Puissances invincibles du désir et du rêve, s'écrie Taine, autre type de l'analyste, de l'observateur désintéressé, on a beau les refouler, elles ne tarissent jamais ». Elles finissent par l'envahir tout entier. Sauf peut-être Sainte-Beuve, qui n'adopta l'attitude du désintéressement qu'après avoir connu une phase passionnée, tous, à défaut d'une passion qui les satisfassent, finissent par remplir le désert de leur âme par un système, une folie. La Tour n'y échappa point. « Il n'était entiché que de morale et de philosophie, dit Marmontel, et se trouvait humilié quand on lui parlait de peinture (1). » Il commença pourtant par raisonner sur son art et en formula même excellemment les préceptes ; puis il philosopha sur l'organisation des sociétés et, dans son désir d'embrasser l'univers, il finit par se composer cette comogonie sublime et insensée dont parle Watelet. Sa manie fut alors de dégager l'harmonie qui gouverne les choses. « C'est le dernier mot des observateurs, dit Barrès ; ils veulent ordonner cette masse d'objets particuliers dont ils se sont fait des images précises. De telles passions débridées dans des âmes qui longtemps se raidissent poussent souvent jusqu'à la folie. »

C'est ce qui arriva pour La Tour. Sa raison sombra dans une sorte de panthéisme mystique. Dans les derniers mois de sa vie, on nous le montre se promenant dans les environs de Saint-Quentin, serrant les arbres dans ses bras et leur disant : « Bientôt, mon cher

(1) Marmontel : Mémoires.



Cliché J.-E. Bulloz, Paris.

La Tour. — M. de la Reynière. Pastel.
(Musée de Saint-Quentin).

ami, tu seras bon à chauffer les pauvres. » Puis, pour manifester sa foi dans l'unité de substance et pour aider à l'incessante transformation de la matière, nous raconte-t-on, il dévora parfois ses excréments (1). Terme dernier d'un dérèglement d'esprit dont il faut chercher l'origine dans l'abus de l'intelligence analytique !

Au propre, et quand on examine bien son œuvre et sa vie, on le voit nettement, La Tour, avec tout son génie, n'était pas doué pour saisir cette âme du monde qu'il entrevoyait. « La Tour, note Barrès lors de sa visite à Saint-Quentin, fait l'insolent, mais ne domine pas ; c'est un valet qui observe les invités, ce n'est pas Saint-Simon. » La pensée est trop durement exprimée, bien qu'il ne s'agisse que de hiérarchie intellectuelle, — le sévère visiteur le reconnaît lui-même, — mais elle exprime avec force cette impuissance du peintre à saisir les ensembles. Ce prodigieux physionomiste manque du sens religieux, de cette intuition de l'âme qui place plus haut encore, dans la hiérarchie de l'art, un Vinci, un Rembrandt. Il le sent, il le comprend, il s'en désole, et c'est alors qu'il creuse toujours plus avant dans l'analyse, lorsqu'il suffirait d'un peu d'amour ; c'est alors qu'il s'abîme dans ses systèmes insensés, où son esprit finit par se perdre.

Et comme, par ce dernier trait encore, il est bien de son temps ! Comme il est représentatif ! Comme son aventure intellectuelle caractérise une époque où le rationalisme analytique, qui était compris dans le procédé classique, finit par détruire la discipline et l'ordre classiques !

Jamais plus nettement qu'au XVIIIe siècle, la redoutable antinomie perçue par Nietzsche entre l'instinct vital, qui commande à la fois l'ordre et l'illusion, et l'instinct de la connaissance, la volonté du vrai, n'est apparue dans l'histoire des idées. Tout le mouvement intellectuel qui tient dans ces trois noms : Voltaire, Diderot, Rousseau, c'est un gigantesque effort de l'instinct de la connais-

(1) Lettre de Mlle Fel au chevalier de La Tour.

sance, visant à détruire une dure et superbe illusion créée par l'instinct vital de la race française. Ce XVIIIe siècle, si merveilleusement intelligent quand il s'agit d'analyser, de décomposer, de détruire, est d'une impuissance totale quand il s'agit de refaire une synthèse, d'édifier une loi nouvelle. C'est ce qui met dans son œuvre cette tristesse confuse que tous ceux qui l'ont étudié d'un peu près ont senti poindre dans la séduction qu'il exerce, c'est ce qui parsème tout ce qui nous reste de lui de cette poussière de chagrin qui recouvre les lettres de Mme du Deffand et qui poudre quelques-uns des plus nobles visages peints par La Tour. Ce grand artiste fut-il de ces rares esprits qui, dans l'universel optimisme d'alors, sentirent l'impuissance finale de cette raison dialectique à qui la folie du siècle vieillissant allait consacrer un culte ? Qui pourrait dire ce qu'il y eut de profondeur dans les rêveries désordonnées du vieil analyste, alors qu'il promenait son esprit vacillant autour des remparts de Saint-Quentin ?



CHAPITRE VI

LE PORTRAIT BOURGEOIS

QUAND on le considère à distance, un siècle, un âge de la civilisation paraît dominé par un caractère, un trait saillant, un aspect essentiel dont tous les autres dépendent. Nous aimons à introduire des classifications de manuel dans nos imaginations de l'histoire, et, de même que nous voyons un XVIIe siècle uniquement pompeux et magnifique, un XVIIe siècle uniformément rouge et or, nous n'apercevons dans le XVIIIe que grâce, éclat, pétillement et sourire. Nous nous figurons volontiers que la France d'alors n'était peuplée que de grands seigneurs frivoles, d'écrivains spirituels, de fermiers-généraux et de jolies femmes. Ce n'est qu'un aspect. Il y avait aussi parmi les sujets de Louis XV plusieurs millions de bonnes gens tranquilles, modestes et laborieux et ce sont ces braves gens-là qui ont fait la France d'hier, sinon celle d'aujourd'hui. A côté d'une aristocratie qui abdique et se perd, il y a au XVIIIe siècle une bourgeoisie ascendante dont la simple, facile et sociable honnêteté forme l'assise profonde et permanente de l'âme française, et qui doit aux saines habitudes de sa vie privée une force active et féconde où dort l'avenir.

La littérature renseigne mal sur cette classe ; quand, dans la seconde moitié du siècle, le bourgeois apparaît dans le roman et le théâtre, autrement que comme un personnage épisodique, ce n'est pas au naturel, c'est en prêcheur, en prototype de l' « honnêteté citoyenne ». On l'embellit, on l'affadit, on en fait un père noble de Greuze, un philosophe de Sedaine, et non un homme. Il faut recourir au Journal de Barbier, aux mémoires de Mme Roland,

à quelques croquis de Marivaux dans la *Vie de Marianne*, à la littérature irrégulière de Rétif de la Bretonne pour l'entrevoir dans sa vérité vivante. Et encore mesure-t-on difficilement ainsi la distance qui sépare M. Josse, M. Jourdain et M. Dimanche des grands bourgeois éclairés et opulents qui commenceront la Révolution et rêveront de donner à la France une constitution à l'anglaise, et un parti whig. La peinture nous donne de plus justes visions; la bourgeoisie française du XVIIIe siècle trouve en Chardin son poète, en Tocqué, en Aved, en Péronneau, les analystes exacts de sa physionomie, les peintres véridiques de ses façons, de ses airs de tête, de ses ambitions et de ses espoirs. L'histoire du portrait bourgeois, de Largillière à Boilly, nous fait assister à toute l'évolution d'un type social.

Quelque modeste, quelque terre-à-terre en ses ambitions et son esprit qu'elle nous apparaisse dans ces personnages épisodiques où Molière nous montre le bourgeois du temps de Louis XIV, la bourgeoisie parisienne a toujours eu quelque goût d'art. Depuis longtemps, elle tirait sa fortune de ces industries de luxe où elle avait acquis une supériorité européenne et qui mettent dans l'humilité d'un métier un peu de fantaisie, un peu d'idéal et ce souci de la beauté quotidienne qui donne à l'artisan et au marchand quelque chose de l'aristocratie naturelle de l'artiste. Les étrangers qui visitent Paris dans les premières années du XVIIe siècle sont déjà frappés du goût et de la grâce des ajustements des femmes du plus petit état, de l'élégance des logis et des ameublements chez des gens de boutique. Quand on touche à cette grande bourgeoisie participant déjà, sous la toute-puissance royale, au maniement des affaires de l'Etat, on atteint à un luxe que l'aristocratie qui n'est pas encore « enversaillée » et qui, de la vie rurale et guerrière d'où elle sort, a conservé certaines habitudes « gothiques », ne connaît pas. N'est-ce pas chez ces grands commis de l'Etat de la race des Fouquet et des Colbert, — tous



Aved. — Guillaume IV, Stathouder de Hollande.
(Musée d'Amsterdam).

ou presque tous d'origine bourgeoise —, n'est-ce pas chez les « partisans » et les financiers que Louis XIV trouvera les émules et les imitateurs de son mécénisme royal? Ne sont-ce pas les fermiers-généraux, ces parvenus de la bourgeoisie, qui en reprendront d'abord la tradition? Et ces goûts d'art de la grande bourgeoisie, c'est d'abord par des commandes de portraits qu'elle les manifeste. Les grands financiers seuls, les Samuel Bernard, les Crozat, les Pâris-Duvernay, songent à former des cabinets, à élever des hôtels et à les faire décorer par Coypel, par Natoire ou par Boucher; toutes les familles un peu opulentes font faire le portrait de leur chef. Dans cette société, où tout est ordre et tradition, chaque famille tente d'établir sa tradition particulière, et le père aime à laisser aux siens son image comme un souvenir et un exemple. Au XVIIe siècle, c'est déjà un usage universel dans les familles de robe. C'est là que Rigaud trouvera sa première clientèle, c'est là que Largillière cherchera toute sa vie la plupart de ses modèles. Mais Largillière, de même que Rigaud, resta toujours fidèle à la conception décorative du portrait. Il donne à ses effigies bourgeoises un air d'apparat, une magnificence qui font que ces belles toiles trop brillantes nous renseignent mal sur la vie, sur l'intimité vraie des personnages. S'il peint un président de cour, un maître des requêtes, un prévôt des marchands, il ne manquera pas de les orner du costume ou des insignes de leur charge, il les placera dans un palais, devant une colonnade, parmi de belles draperies volantes, et l'on ne distinguera pas dans cette image, quelque vérité qu'elle donne à la tête, quelle est la vie vraie de l'homme et de son milieu.

Et qu'on ne cherche pas dans cette manière héroïque de traiter le portrait bourgeois un symptôme de la grandeur naissante du tiers-Etat et de la transformation profonde qui s'opéra au XVIIIe et à la fin du XVIIe siècle dans sa condition et dans ses mœurs. Le bon Largillière ne voyait pas si loin, et quand il donnait de l'héroïsme à un marchand de draps, il n'y entendait pas malice.

Ce n'est nullement l'ambition d'un M. Jourdain qui, dirigeant et commandant son goût, le pousse à ennoblir ses portraits. C'est un besoin naturel d'ornementer et d'héroïser dans le goût de Van Dyck les effigies de ceux qui posent devant lui. Ce peintre des marchands, des robins et des commis, avait l'âme remplie des splendeurs de Versailles et revêtait son temps tout entier de l'illusion louisquatorzienne. Aussi, pour trouver la vraie physionomie bourgeoise du commencement du XVIIIe siècle, faut-il recourir à Tocqué.

Tocqué, en eflet, est un peintre de tempérament bourgeois. Elève de Nicolas Bertin, le plus maniéré des décorateurs du XVIIe siècle, il sut, par un juste instinct, se garder des défauts de son maître qui étaient l'emphase, l'affectation et le fracas ; gendre de Nattier, ayant vécu dans l'intimité constante du « maître des grâces » et dans le sillage de son succès, il ne succomba pas une seule fois, si ce n'est peut-être dans le portrait de l'acteur Jélyotte, à la tentation d'imiter sa mythologie galante. C'est un portraitiste aisé, naturel, qui aime à voir l'homme sous le vêtement et qui peint ses modèles dans leur réalité immédiate, sinon dans leur intimité profonde. Sa gloire modeste, propagée et entretenue par quelques critiques écoutés, comme Lafont de Sainte-Yenne et Bachaumont, lui valut quelques portraits de Cour, celui de Marie Leczinska, celui du Dauphin, ceux du duc de Chartres, du comte de Saint-Florentin. Appelé d'autre part à la Cour de Russie, il vécut deux ans à Saint-Pétersbourg à peindre des boïards déguisés en Occidentaux ; revenant par Copenhague, il peignit la famille royale de Danemark, et compta parmi ces artistes nomades qui, à l'exemple de Pesne, le peintre des rois de Prusse, propagèrent dans l'Europe septentrionale le goût et la mode de l'art français. Mais ce ne sont là, en somme, que de brillants accidents dans la carrière de Tocqué. Ses modèles ordinaires appartiennent à la bourgeoisie. Il les peint simplement, tranquillement, cherche à les rendre tels qu'ils sont, non pas certes avec



Chardin. — Charles Godefroy (Le jeune homme au violon).
(Musée du Louvre).

l'acuité psychologique d'un La Tour, mais avec une scrupuleuse et charmante honnêteté.

De même Aved, son contemporain et son ami. Lui aussi fut d'abord tenté par la mode. La protection du marquis de Vintimille (1) lui ayant valu la commande du portrait de Saïd-Pacha, Beglier-Bey, l'envoyé ottoman qui excitait alors (1742) l'universelle curiosité (2), il eut un instant de grande vogue mondaine. Catherine de Seyne, une des actrices les plus à la mode en ce temps-là, se fit peindre en Didon ; puis, comme le goût du jour était à la turquerie, plusieurs grandes dames se firent affubler par Aved d'un déguisement oriental. Il eut alors quelques grandes commandes officielles, un portrait du Roi qu'on n'a point retrouvé, un portrait du maréchal de Clermont-Tonnerre, également perdu mais dont Diderot fait le plus grand éloge, un portrait du stathouder de Hollande, Guillaume III, et de quelques autres fiers personnages, en tenue guerrière ou en robe de magistrat. Mais dans le portrait héroïque Aved ne pouvait songer à égaler Largillière et Rigaud qui vivaient encore ; dans le portrait galant, il ne pouvait rivaliser avec Nattier. Quelque éloge que les connaisseurs fissent de son talent et surtout de sa couleur vigoureuse, on opposait à sa solide peinture de « Batave constant » la brillante et facile manière du « peintre des grâces », et, dans l'état de la mode, il était écrasé par le voisinage. Aussi revint-il bientôt au style bourgeois vers quoi le dirigeaient ses goûts et le milieu où il vivait.

(1) Au baptême du premier enfant d'Aved, figure en qualité de parrain « très haut et très puissant seigneur Charles-François de Vintimille, des comtes de Marseille, comte du Luc, etc. ». Ce comte du Luc était le père du jeune courtisan à qui l'on fit épouser la seconde de ces demoiselles de Nesle qui, toutes, furent maîtresses de Louis XV.

(2) C'était la seconde fois que ce personnage se trouvait à Paris. Il y était déjà venu avec son père Mehemmed-Effendi en 1721, lors de cette pompeuse ambassade dont l'arrivée devant la terrasse des Tuileries a été peinte par Charles Parrocel. En 1742, le cérémonial de l'entrée avait eu lieu à la Porte Saint-Antoine, et, suivant l'avocat Barbier, la badauderie parisienne avait été fort indiscrète. La Tour fut également chargé de peindre Saïd-Pacha, mais son pastel qui fut probablement emporté en Turquie, a disparu.

Aved avait passé sa jeunesse en Hollande, où sa mère, veuve d'un médecin de Douai, s'était remariée. Après avoir appris à dessiner dans l'atelier de Bernard Picart, artiste parisien établi à Amsterdam, il avait longuement visité les cabinets de Flandre et de Hollande. Il avait copié avec soin quelques-uns des maîtres de ce pays, et particulièrement Rembrandt, et à ce métier il s'était acquis une technique toute hollandaise, une couleur savoureuse et chaude, qui le placent un peu à part dans l'école du XVIIIe siècle. A la vérité, il n'a pas le grand dessin des maîtres et aucun de ses portraits n'a la pénétration, la vie, la flamme intérieure des pastels de La Tour. Mais quel goût, quelle simplicité, quelle saine honnêteté on sent dans cette peinture ! Aved était l'intime ami de Chardin, et ce fait seul vaut une analyse de son talent. Ces deux artistes étaient merveilleusement faits pour se comprendre et pour s'aimer, pour exprimer l'un et l'autre, chacun dans sa sphère, l'honnêteté bourgeoise du XVIIIe siècle.

Aved avait connu Chardin lors de son arrivée à Paris, alors qu'il essayait de franciser son jeune talent dans l'atelier d'Alexis-Simon Belle. Cet honorable portraitiste officiel, qui avait sa clientèle à la Cour, était un bon bourgeois de Paris, habile administrateur de son bien et détenteur de quelques offices municipaux fort lucratifs (1). Il avait épousé en secondes noces une fille du graveur Hortemels, et il aimait à recevoir dans sa maison ses collègues de l'Académie. C'est là qu'Aved, qui allait bientôt être agréé, connut le jeune Chardin qui venait d'être reçu. Leur amitié ne se démentit pas un instant de leur longue existence; et dans ce petit monde intime et laborieux des artistes du XVIIIe siècle où l'on vivait entre soi, où l'on se mariait entre soi, où l'on entretenait naturellement entre rivaux des amitiés loyales qui font songer aux mœurs corporatives du moyen âge, la liaison de Chardin et d'Aved

(1) Belle avait acheté la charge de contrôleur des rentes du clergé et celle de contrôleur de la volaille aux portes de Paris et au marché de la Vallée de Misère. (Dictionnaire de JAL.)



Chardin. — Portrait de l'artiste. Pastel.
(Musée du Louvre).

eut quelque chose de particulièrement fraternel et constant. On raconte même que c'est un mot d'Aved qui détermina Chardin à s'élever plus haut que la nature-morte, à s'attaquer à la peinture des personnages et des portraits. Chardin, suivant Mariette, se trouvait un jour chez Aved quand une dame vint offrir à ce dernier quatre cents livres pour son portrait. Aved trouve la somme trop faible, et refuse; Chardin, habitué à des prix plus modestes encore, s'étonne et fait observer à son ami que quatre cents livres sont toujours bonnes à gagner.

— Oui, répond Aved, si un portrait était aussi facile à faire qu'un saucisson.

Chardin était précisément occupé en ce moment à peindre, sur un devant de cheminée, une table servie avec une bouteille dans un seau à rafraîchir, deux verres, un couteau et un saucisson dans un plat d'argent. Piqué du mot d'Aved, il se serait dès lors promis d'aborder la figure, se découvrant ainsi une nouvelle vocation, celle de ces petites scènes de la vie bourgeoise qui ont tant fait pour sa renommée.

Cette anecdote n'est peut-être pas rigoureusement exacte — les Goncourt assurent qu'il y a au moins un tableau de figure de Chardin antérieur à 1732 (1), — mais elle met vivement en lumière la parenté qui unit les deux talents. Cette parenté est indéniable, et il est même assez probable que les deux artistes ont quelquefois collaboré. L'hypothèse, produite pour la première fois par les Goncourt, a été reprise depuis, avec un grand luxe d'arguments, par M. Prosper Dorbec (2). Dans un grand nombre de portraits attribués à Chardin, la tête serait décidément d'Aved, et c'est à ce travail commun que serait dû peut-être le charmant et mystérieux portrait de femme de la salle La Caze au Louvre.

Nul, assurément, ne pourrait songer à mettre Aved au même

(1) E. et J. de Goncourt : L'art du XVIIIe siècle.

(2) Gazette des Beaux-Arts. 1904.

niveau que le merveilleux peintre de la *Fontaine* et de la *Pourvoyeuse*. Mais ce n'est pas à ses portraits que Chardin doit le meilleur de sa gloire. Chardin n'est pas toujours le grand portraitiste qu'on pourrait attendre d'un si grand peintre. Incomparable dans les natures-mortes, égal aux meilleurs Flamands, aux meilleurs Hollandais dans la peinture des scènes domestiques, il est souvent insuffisant dans la peinture du visage humain en grand format ; il arrive que sa touche, si légère et si solide à la fois dans les accessoires, les meubles, les natures-mortes, s'alourdisse quand il peint la chair.

Et pourtant, quelques-uns de ses portraits sont de véritables chefs-d'œuvre. Si dans la représentation de la figure humaine il n'est pas toujours égal à lui-même, il est arrivé deux ou trois fois qu'il s'y est surpassé. Voici d'abord les deux pastels du Louvre, qu'il a faits à plus de soixante-dix ans, alors que sa main tremblante ne pouvait plus guère tenir la brosse, où il s'est représenté, lui et sa seconde femme, Françoise-Marguerite Pouget, dans la simple franchise de leur déshabillé bourgeois. Les Goncourt, dont c'est le plus précieux talent que de donner avec les mots la sensation de la matérialité d'un tableau, en ont fait une description qu'on n'égale point.

« Quelles surprenantes images ! disent-ils (1). Ce travail violent et emporté, les écrasés, les martelages, les tapotages, les balafrures, les empâtements de crayon, ces touches semées, franches et rudes, ces audaces qui marient des tons immariables et jettent sur le papier les couleurs toutes crues, ces dessous pareils à ceux que le scalpel trouve sous la peau, tout cela s'harmonise à quelques pas, s'assemble, se fond, s'éclaire et c'est de la chair qu'on a sous les yeux, de la chair vivante, qui a ses plis, ses luisants, sa porosité, sa fleur d'épiderme ; les vergetures des joues, le bleuissement d'une vieille barbe, les blancs, les roses, les tendresses du teint, ce rayon humide dans lequel baigne l'œil et l'expression du regard, Chardin

(1) L'art du XVIII[e] siècle. Vol. I.



Lépicié. — Carle Vernet, enfant.
(Musée du Louvre).

les obtient. Il atteint à la vérité et à l'illusion de la carnation avec des coups de rouge vif, de bleu pur, de jaune d'or, avec des couleurs entières et absolues, qui sembleraient devoir outrer la vie et forcer le ton de la réalité. Son modelé n'est pas moins miraculeux : de son pastel si large et si heurté, le dessin de toute la tête, les plans du visage, les lignes, les méplats, les rondeurs, les soufflures de graisse, les accentuations des muscles sortent et se dégagent à la façon et dans la forme de la pâte de Rembrandt.

« Et pourtant, son chef-d'œuvre n'est point encore là; c'est dans le portrait de sa femme qu'il révèle tout son feu, toute la puissance de sa verve, la force et la fièvre de son exécution inspirée. Jamais la main du peintre n'eut plus de génie que dans ce pastel, plus d'audace, plus de bonheur, plus d'éclairs. De quelle touche furieuse, chargée, solide, de quel crayon libre, fouetté, sûr dans les hasards mêmes, affranchi des hachures dont jusque-là il a amorti son tapage ou raccordé ses ombres, Chardin attaque le papier, l'éraille, y enfonce le pastel ! Comme il amène au jour victorieusement ce visage de la vieille Marguerite Pouget, enveloppée jusqu'au coin des yeux de cette coiffe presque monastique, si souvent répétée dans ses figures ! Rien ne manque à cette prodigieuse étude de vieille femme, ni un trait, ni un ton. Le front, d'une pâleur d'ivoire jauni, le regard tout refroidi et dont le sourire s'est envolé, le plissage des yeux, la minceur décharnée du nez, la bouche qui creuse et se ferme à demi, ce teint semblable à un fruit sur lequel l'hiver a passé, Chardin exprime tous ces signes de la vieillesse ; il en donne la sensation, et presque l'approche avec ce crayonnage inimitable, insaisissable qui met, on ne sait comment, le souffle de la personne sur les lèvres de son portrait, le tressaillement du jour dans le dessin d'une physionomie. Et comment surprendre, comment dire de quoi est faite cette bouche démeublée, qui tourne, qui plisse, qui se retire, qui respire, qui a toutes les infinies délicatesses de ligne, de courbe, d'inflexion d'une bouche ? Cela n'est fait que de quelques traînées

de jaune et de quelques balayures de bleu. L'ombre portée de ce bonnet, ce jour sur la tempe tamisé par le linge, cette transparence qui tremble auprès de l'œil, qu'est-ce? Des coups de pur brun rouge, brisés de quelques coups de bleu; ce bonnet blanc, absolument blanc, c'est du bleu, rien que du bleu. Et la blancheur de la figure est faite avec du jaune pur, car cette claire figure n'a pas un blanc; il n'y a que trois points de craie jetés dans toute cette tête: à la lumière du bout du nez, et à la lumière des deux yeux. Tout peindre dans son ton vrai, sans rien peindre dans son ton propre, c'est à ce tour de force et à ce miracle que le coloriste s'est élevé. »

Rien de plus juste. Chardin, dans ses deux pastels vraiment prodigieux, semble avoir découvert par un coup de génie toute la technique impressionniste. Mais, en vérité, ils sont quelque peu exceptionnels dans son œuvre et l'on ne doit pas y chercher la caractéristique de son talent. Il est d'autres portraits où il est tout-à-fait lui-même, et où il est égal à lui-même. Ce sont ces petits tableaux de genre, ces images familières où, dans sa naïveté de réaliste, il prenait comme modèle les gens de son entourage et, sans y songer, en faisait de ressemblantes et vivantes images. Tel est le *Château de cartes*, où il a peint le fils de son ami Lenoir, l'*Enfant au toton* qui représente le petit Auguste-Gabriel Godefroy, et le *Jeune homme au violon* où il faut voir le jeune Charles Godefroy. Dans ces toiles chaudes, sobres et si vivantes, tout Chardin se retrouve, tout le Chardin de la *Pourvoyeuse*, de la *Fontaine*, du *Benedicite*, et l'on saisit ici presque aussi bien que dans ces chefs-d'œuvre l'âme recluse, laborieuse et disciplinée de cette bourgeoisie parisienne dont ce grand peintre est le grand poète.

Ce qui, en dehors de toute sa valeur technique, de toute sa beauté « peintre », fait le grand intérêt de l'œuvre de Chardin, c'est qu'il est si complètement le peintre de sa classe. C'est dans la petite bourgeoisie que ce petit bourgeois, fils d'un ébéniste, prend ses sujets. Il limite sa fantaisie et son réalisme

à l'humble milieu où il est né, où il a ses habitudes, ses amitiés et dont il ne veut point sortir, à la différence de la plupart de ses confrères qui fréquentent le monde et profitent de cet accueil que la société du XVIIIe siècle fait si généreusement aux artistes, aux gens de lettres, à tous ceux qui peuvent l'amuser, la distraire, lui apporter l'agrément de l'art ou de l'esprit. Il ne songe pas à pénétrer dans les salons de l'aristocratie véritable, ou de cette grande bourgeoisie opulente et ambitieuse qui constitue déjà une sorte de noblesse en sous-ordre. Il aime l'humble enclos où le hasard l'a placé, et où son génie voit palpiter toute la vie. C'est un homme des vieux âges qui pense, à la façon des raisonneurs de Molière, qu'on ne doit point sortir de sa sphère, et que la plus vraie noblesse est d'accepter les conditions où Dieu nous plaça. Et ce qui est vraiment à l'honneur du XVIIIe siècle, c'est que cet art honnête, simple et profond, en ait été compris et goûté. Cette même société pour qui Van Loo, Nattier et La Tour furent de grands maîtres, ne dédaigna pas Chardin. Assurément, il ne connut jamais la vogue inouïe des artistes à la mode. Mais dès ses débuts, il fut apprécié presque avec enthousiasme, non seulement par ses confrères, non seulement par les grands amateurs, les Laroque, les La Live de Jully, les Mariette, mais par tout le public, et même par cette humble bourgeoisie qu'il peignait, et qui aimait à se reconnaître dans ses toiles. « Il ne vient pas là (au Salon), dit une curieuse brochure du temps (1), une femme du Tiers-État qui ne croie que c'est une idée de sa figure, qui n'y voie son train domestique, ses manières rondes, sa contenance, ses occupations journalières, sa morale, l'humeur de ses enfants, son ameublement, sa garde-robe. » Et, en effet, c'est surtout la femme de la bourgeoisie que Chardin a peinte. Il la représente dans son travail quotidien, dans ces occupations ménagères et ouvrières que la

(1) Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant-général, au sujet des tableaux exposés au Louvre, 1741.

petite bourgeoise garde du peuple d'où elle sort, et qu'elle touche encore de si près. Il la peint à la cuisine, à la lingerie, il la surprend au moment où elle rentre du marché, rapportant dans une serviette le gigot du dimanche, à l'heure où elle gourmande ses enfants ou leur fait faire la prière, et c'est vraiment toute la vie bourgeoise qu'il déroule ainsi devant nous... Il suffit de regarder ces petites toiles intimes pour voir Mme Phlipon former, sans y songer, l'âme romaine de cette gentille petite Manon qui sera Mme Roland, pour comprendre cette classe moyenne d'où est sortie la France moderne, son activité, ses fatigues, l'ordre de son ménage, les contentements de son existence laborieuse, ses plaisirs modestes, les joies et les devoirs de sa forte maternité. Une impression de santé et de simplicité s'en dégage, une impression de sévérité aussi. On se sent dans un monde où le vieux mot bourgeois, l'honnêteté, a gardé son plein sens. Mais cette honnêteté n'a rien de rêche ni même d'austère. La rigidité un peu protestante, ou du moins un peu janséniste, que l'on affecte dans certaines familles de robe, n'a point trouvé d'imitateurs dans cette bourgeoisie commerçante, en qui la sociabilité naturelle de la race s'accroît encore de cette cordialité « peuple » dont la Mme Dutour de Marivaux est l'inimitable type. On voisinait, on se voyait beaucoup dans la petite bourgeoisie du XVIIIe siècle ; presque chaque soir, dans certaines familles, on allait les uns chez les autres jouer aux petits jeux, en mangeant des échaudés et en buvant du vin chaud. Puis, deux ou trois fois l'an, on se donnait la comédie. Pas une société bourgeoise de ce temps-là où l'on n'organise le théâtre de salon. Les apprentis, les filles de boutique, les commis de magasin apprennent leur rôle sous l'œil bienveillant du patron, et si sa femme est jolie, jeune et bien disante, elle devient l'étoile de la troupe comme la reine du logis (1). D'ailleurs,

(1) Voir le charmant personnage de Mme Parangon dans *Monsieur Nicolas*, de RÉTIF DE LA BRETONNE.



PERRONNEAU. — Mme Olivier.
(Coll. Groult, Paris).



beaucoup de maisons bourgeoises tenaient par quelque lien d'amitié ou de parenté à ce monde artiste qui touchait de si près au monde du théâtre, d'une part, à la bonne compagnie, de l'autre. Aussi un goût de théâtre, un souffle d'art, un sentiment des lettres ennoblissent-ils très souvent les plaisirs de la bourgeoisie. La jeune bourgeoise suit assidûment les expositions de peinture et, dès ce moment, beaucoup de réunions lui sont ouvertes où elle peut prendre part aux plus délicates jouissances de son temps, coudoyer le monde, en saisir les façons et les ridicules, écouter les beaux esprits, regarder les figures connues et les gens à la mode, oublier en un mot qu'elle n'est pas née « demoiselle » (1). A ces assemblées, aux concerts de Mme Lépine, aux réunions de M. Vase (2), la bourgeoisie se mêle à la bonne campagne, à cette société galante où notre illusion est tentée de voir le XVIIIe siècle tout entier. Par d'autres traits de ses mœurs, elle tient encore de très près au peuple, et non seulement par ses mœurs journalières mais aussi par quelques-uns de ses plaisirs; telles ces parties de campagne où l'on va en bateau le long de la Seine jusqu'aux guinguettes de la banlieue, et que raconte Rétif; tels ces bals de quartier, où les jeunes filles vont très librement et où se font tant de mariages à la façon du premier mariage de Chardin, qui rencontra dans un de ces bals la mignonne Marguerite Sainctar (3).

---

(1) Mémoires de Mme ROLAND.

(2) E. et J. DE GONCOURT. La femme au XVIIIe siècle.

(3) C'est une charmante idylle parisienne que l'histoire du premier mariage de Chardin. Il avait rencontré Marguerite Sainctar dans un de ces bals de quartier où il allait danser le dimanche. Elle avait du bien, et les parents Chardin trouvèrent très assorti ce mariage entre leur académicien et une jeune et charmante héritière. Mais au cours des fiançailles, Marguerite Sainctar perdit ses parents et sa fortune. Le père Chardin, bonhomme positif, aurait bien voulu reprendre sa parole, mais le fils tint bon. Il avait un noble dédain de l'argent, et il aimait sa fiancée. Le mariage eut lieu à Saint-Sulpice le 1er Janvier 1731. Mais Marguerite Sainctar était faible et délicate : elle mourut après quatre ans de mariage, laissant au peintre un fils, ce malheureux et médiocre Pierre Chardin qui alla se noyer à Venise, de désespoir de ne pas être un grand homme. Chardin se remaria en 1744 avec Françoise-Marguerite Pouget, veuve de Charles de Malnoë, laquelle avait quelque fortune, et dont l'esprit d'ordre et d'économie

Précieuse communion d'une classe qui s'élève, grandit et s'affine, avec le rude terreau populaire où elle a ses origines ! Tel est le monde où Tocqué, Aved, Chardin prennent leurs modèles, simples et fins visages où la gravité aime à sourire, où la bonhomie s'affine d'un peu de malice.

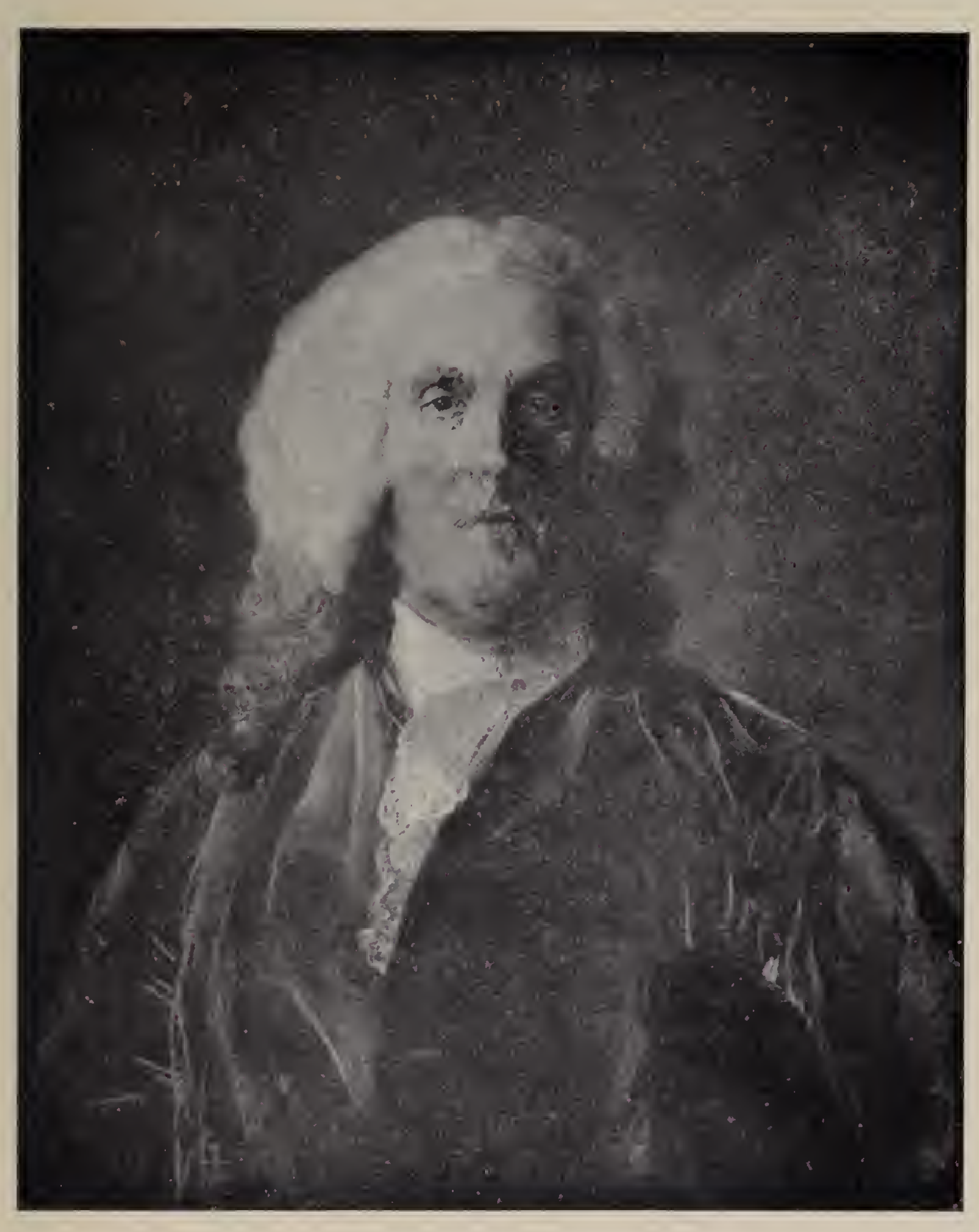
Nous les retrouvons aussi dans l'œuvre de Péronneau.

Péronneau, c'est le La Tour bourgeois. On l'a considéré comme le rival du peintre des encyclopédistes, et déjà, de son temps, on l'opposait à lui ; du nôtre, dans l'enthousiasme où fut le public quand il le découvrit lors de l'exposition des « Cent pastels » à la galerie Georges Petit en 1908, on a été jusqu'à le mettre au-dessus de lui. La querelle est vaine, et le jugement injuste. Au fond, Péronneau et La Tour ne sont guère comparables. Le premier n'a aucune des hautes aspirations ni des complications intellectuelles du second. Ce n'est pas en lui que l'on trouverait cette obsession de descendre au fond de son modèle qui distingua le peintre de Saint-Quentin. Il pose les gens devant lui et les représente tout simplement comme il les voit. Tout au plus choisit-il peut-être la couleur de leur habit. Aucune préoccupation morale chez lui, aucun désir de comprendre et d'exprimer l'invisible. Mais quel peintre, quel coloriste vraiment magique ! « Comparez les personnages de Péronneau à ceux de La Tour, dit le peintre Besnard, dont le jugement, au point de vue technique, est extrêmement intéressant (1). Ceux-ci, droits, élancés, toujours sur le qui-vive, malins comme celui qui les a peints, dardent toute leur vie par les yeux, car c'est surtout par les yeux qu'ils vivent. Le masque est tout, dans le portrait de La Tour, et c'est pour cela que ses préparations sont des chefs-d'œuvre, qui se passeraient fort bien d'avoir des corps. La matière des vêtements est plutôt

---

s'exerça heureusement jusque sur les finances de l'Académie, dont Chardin fut longtemps trésorier.

(1) Albert Besnard : Le Pastel. Grande Revue, 25 juin 1908.



Perronneau. — M. van Robai.
(Coll. Jacques Doucet, Paris).

indiquée que réalisée, malgré l'admirable conscience qui les a tracés. Il manque à ces êtres une atmosphère propre. Aucun échange d'ambiance. La coloration est arbitraire et l'on aperçoit peu de différence entre le teint d'une femme et celui de son compagnon. L'ombre qui fait saillir la tête est la même qui modèle les traits et, certes, cela ne se passe pas ainsi dans la nature. L'absolu n'existe pas dans l'apparence ; la vérité serait insupportable si elle n'était mouvante. C'est donc une faute que de nous la montrer immuable. Péronneau, lui, cerveau moins complet, plus fruste, doué à cause de cela, sans doute, d'une sensibilité plus aiguë, l'a compris ; ses têtes, ses vêtements sont baignés de l'onde mouvante que créent autour d'eux la lumière et les reflets. Il perçoit les différences des matières ; le blanc d'un jabot est différent de celui des cheveux poudrés, le visage a un ton, l'habit en a un autre dont la lumière se comporte autrement que celle du visage. Il note les accidents du costume, un bouquet de roses fanées s'échappant d'une boutonnière. Il peint, enfin, des gens qui ont la peau rose, rouge, jaune et dont les types proclament l'évolution de l'espèce, ce qui réjouit infiniment notre cœur moderne. »

Sans doute, M. Besnard, emporté par son enthousiasme de peintre, est un peu injuste pour La Tour ou, plutôt, il n'admet pas la hiérarchie qui nous fait placer les qualités de pénétration de La Tour au-dessus des merveilleux dons techniques de Péronneau. Mais comme on comprend son enthousiasme de coloriste lyrique pour ce maître du coloris ! Péronneau semble avoir deviné d'instinct tous les raffinements, toutes les nuances des gammes modernes et peut-être est-ce en partie à ses hardiesses, à ses innovations de luministe qu'il doit de n'avoir obtenu de son temps qu'un demi-succès. Le XVIIIe siècle, assurément, était très sensible au charme coloriste. Il a aimé Watteau et Chardin, Largillière et Fragonard. Mais, dans le portrait du moins, il mettait fort au-dessus de ce charme, cette vérité pénétrante, cette vie psychologique dont La Tour était l'incomparable maître.

C'est ce qui confina le pauvre Péronneau dans le portrait bourgeois. Bien qu'il ne semble pas avoir été tout à fait aussi dédaigné de son temps qu'on l'a dit, il est certain que les critiques furent généralement assez injustes envers lui. Quoiqu'il n'ait, pour ainsi dire, pas manqué un Salon depuis le moment où il fut agréé à l'Académie (1746) jusqu'à sa mort (1783), Diderot en parle à peine, le rangeant sans doute parmi « les pauvres diables qui ne valent pas ensemble une ligne d'écriture ». Aussi n'eut-il aucune de ces grandes commandes glorieuses qui, alors plus encore qu'aujourd'hui, consacraient un portraitiste. Il nous apparaît comme un bonhomme assez simple, laborieux, consciencieux, modeste, obligé de peindre beaucoup pour faire vivre sa famille, parce qu'il ne pouvait demander les hauts prix qu'exigeait si impérieusement La Tour. Hélas ! la bourgeoisie moyenne de Paris ne suffit pas longtemps à lui fournir une clientèle. Alors, il battit la province, fut s'installer à Orléans, à Bordeaux, courut les châteaux et les petites villes, fixant de ces merveilleux crayons l'image du premier venu sur le papier gris.

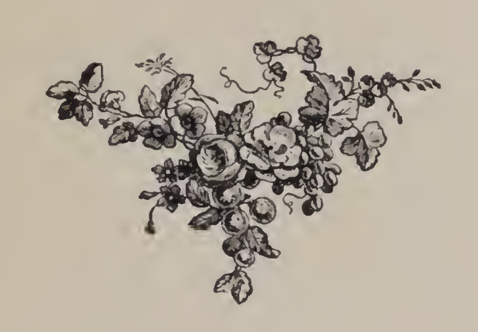
N'y a-t-il pas quelque chose de mélancolique dans le sort de ce grand artiste que son temps ne comprit qu'à demi, et qui fut obligé, pour vivre, de jeter par le monde quantité de fragiles chefs-d'œuvre dont un grand nombre sont aujourd'hui perdus ? Il ne borna pas ses pérégrinations à la province française. Il fit deux voyages en Hollande et cette patrie des coloristes lui fit quelque accueil. Mais il était pourtant bien isolé et presque pauvre quand il mourut à Amsterdam, où Mondonville le fils, l'ayant rencontré par hasard, recueillit son dernier soupir (1). Il était alors si complètement oublié à Paris que l'Académie négligea d'abord de mentionner son décès dans le procès-verbal de ses séances ainsi qu'elle en avait coutume. Il y a dans toute cette destinée quelque chose de manqué dont le bon Péronneau dut souffrir cruellement,

(1) Maurice Tourneux : J. B. Péronneau. Gazette des Beaux-Arts. 1896.



Mme Vigée-Lebrun. — La reine Marie-Antoinette.
(Musée de Versailles).

bien que le « plaisir de peindre » l'ait sans doute consolé de bien des choses. Et pourtant, c'est peut-être à ces circonstances que son œuvre doit une partie de son intérêt durable. C'est parce qu'il a mené cette vie errante qu'il peut si exactement nous renseigner, non seulement sur le visage parisien du XVIIIe siècle, mais aussi sur le visage français. Nous voyons, parmi ses portraits, non-seulement ces bourgeois de Paris que peignirent Aved et Chardin, mais aussi des gentilshommes campagnards, de gros bourgeois de province, opulents et bien nourris, et nous retrouvons dans ses pastels quelques aspects permanents de la physionomie française qui ont échappé même à La Tour.



CHAPITRE VII

LE PORTRAIT SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XVI

« Il faut avoir vécu en France avant la Révolution, disait Talleyrand, pour savoir ce que c'est que le plaisir de vivre. » Le vieux politique s'y connaissait. Et en effet, à l'évoquer aujourd'hui, d'après les livres et les travaux, les mémoires et les estampes, les bibelots et les lettres, d'après ces mille riens qu'une époque laisse après soi, où l'on retrouve le reflet de son âme, et que, pour ce qui concerne le XVIII[e] siècle, notre temps a inventoriés avec un zèle qui serait stupéfiant si nous ne savions quel besoin ont toutes les démocraties de se chercher des ancêtres, il semble qu'on ne vit jamais société plus brillante, plus séduisante et plus aimable que la société française sous le règne du roi Louis XVI. La contrainte qui avait gouverné cent ans auparavant tous les gestes sociaux s'était depuis longtemps relâchée, et la sécheresse artificielle de cette vie de salon où l'urbanité avait tenu lieu de toutes les vertus, et où les raffinements de la politesse avaient fini par faire de l'homme une machine à parler, à marcher et à sourire avec grâce, avaient fait place à une sensiblerie sous l'affectation de laquelle il y avait, malgré tout, un peu de sensibilité. Rousseau prêchant la vie sauvage, en périodes travaillées, avait touché ces âmes lassées et toutes malades d'ennui, et, comme dit Taine (1), « la mousse de l'enthousiasme et des grands mots avait laissé au fond des cœurs un résidu de bonté active, de

(1) Taine : L'ancien régime. Livre II. Chap. III.

bienveillance confiante, et même de bonheur, à tout le moins d'expansion et de facilité ». La simplicité était rentrée dans les manières. On ne mettait plus de poudre aux enfants; les jeunes gentilshommes, par élégance ou par engouement, quittaient les galons, les broderies et l'épée, sauf pour les cérémonies de Cour. Au moment de la guerre d'Amérique, qui fut le moment heureux du règne, on en rencontre dans les rues, vêtus à la Franklin, en gros drap, avec un bâton noueux et des souliers épais (1). L'étiquette tombe par lambeaux, comme un maquillage qui s'écaille, et laisse reparaître sous le fard les vives couleurs des émotions naturelles. L'idylle est universelle, et la Cour, solennelle encore, et compassée, au premier abord du moins, durant les dernières années du règne de Louis XV, semble mener le bal champêtre où danse la France tout entière. Mme Adélaïde prend un violon et remplace le ménétrier absent pour faire sauter les paysannes. Marie-Antoinette, encore dauphine, descend de son carrosse pour secourir un postillon blessé. Le Roi et le comte d'Artois aident un charretier embourbé à dégager sa charrette (2), et la Reine, jouant à la paysanne dans le décor charmant du Petit Trianon, s'imagine, en bonne souveraine, préparer le bonheur du peuple. Aimable temps d'optimisme sincère ! On est convaincu qu'il suffit de se laisser aller à sa nature pour être parfait : « tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses... » On est humain, on est sensible, on ne cache plus ni ses larmes, ni ses faiblesses, on met sa gloire à se familiariser avec les inférieurs. Un prince du sang, passant une revue, dit aux soldats, en leur présentant la princesse : « Mes enfants, voici ma femme », et il n'est pas un seigneur un peu au courant de la mode qui ne visite ses paysans avec bonté, au moins quand il y a quelque compagnie au château. Le monde, du reste, est beaucoup moins fermé qu'autrefois.

(1) Mme d'Oberkirch : Mémoires.

(2) Mme d'Oberkirch : Mémoires.

Certes, la Cour et quelques grandes maisons princières restent closes à ceux qui ne sont pas « nés ». Mais il n'en est pas moins vrai qu'à l'exemple de Marmontel, de Rousseau et de tant d'autres, un jeune plébéien, pour peu qu'il ait du talent ou simplement une figure agréable et de bonnes manières, peut pénétrer dans la « parfaitement bonne compagnie », s'y acclimater, y plaire, y faire sa fortune. Il paraîtrait « du dernier gothique » de lui faire sentir l'infériorité où le met sa naissance. En vérité, dans les dernières années de l'ancien régime, l'idylle est vraiment passée des tréteaux et des décors dans les mœurs et dans les cœurs, et, au moment où l'on entendit les premiers grondements de la Révolution, on aurait pu croire qu'elle allait se faire toute seule au son de la musette.

Quoi de plus aimable qu'un tel monde, où le raffinement des mœurs pare une douceur d'âme que la mode prescrit, où la meilleure manière d'avoir de l'esprit, c'est d'avoir du cœur! Vit-on jamais plus bel épanouissement de la société française, et de toutes les qualités aimables qui ont fait la séduction française ?...

Hélas! cette belle apparence cache une décadence irrémédiable; mieux encore, elle en est le symptôme décisif. Minée de toutes parts, à la fois par les vices inhérents au régime politique, par la décrépitude qui finit par atteindre toutes choses humaines et par l'esprit nouveau dont elle avait imprudemment favorisé le développement, la vieille société s'effondrait; et si elle brillait encore d'un si vif éclat, c'est qu'elle mettait à briller tout ce qui lui restait de forces. L'aristocratie qui en formait l'armature n'avait plus l'énergie de croire à ses droits, ni même à ses privilèges. Deux siècles de civilisation polie et de centralisation royale l'ont énervée au point qu'elle s'abandonne au rêve étourdissant d'une féerie humanitaire. La combattivité, le courage des responsabilités, l'instinct vital enfin se sont amoindris en elle, et tout un peuple exaspéré pourra se ruer sur elle sans que, dans ce vieil organisme social, désagrégé par le despotisme, mais où survivaient pourtant toutes les garanties de la civilisation, il



Mme GUYARD. — Madame Louise-Elisabeth de France.
(Musée de Versailles).

puisse se former un centre d'initiative et de résistance — « sans que, dans cette haute classe désarmée par son humanité même, il se trouve un politique, exempt d'illusions et capable d'action, sans que tant de bonnes volontés et de belles intelligences puissent se défendre contre les ennemis de toute liberté et de tout ordre, contre la contagion du rêve démocratique qui trouble les meilleures têtes et contre les irruptions de la brutalité populacière qui pervertit les meilleures lois (1) ».

Quand on songe au passé militaire de cette noblesse, à l'énergie qu'elle a dépensée dans les guerres civiles et dans les guerres étrangères, contre la monarchie, puis au service de la monarchie, cette brusque incapacité à l'action belliqueuse paraîtrait inexplicable si les portraits du temps ne nous montraient un étrange affaiblissement du type dominant. Dans les portraits du règne de Louis XVI, en effet, non seulement nous sommes loin de retrouver l'homme cultivé mais viril, fier, énergique et bien vivant que peignirent Rigaud et Largillière, mais nous ne revoyons qu'exceptionnellement cette physionomie spirituelle et déliée qui fut chère à La Tour, et où toute l'énergie de vivre s'exprimait par l'intelligence. Une mièvrerie qui, parfois, est encore charmante, mais qui souvent tourne à la plus insupportable fadeur, envahit l'art véridique que le grand pastelliste avait porté à son apogée. Non seulement chez Drouais, mais encore chez Ducreux, chez Duplessis, chez Boze, chez Greuze, même chez Roslin, on sent une tendance de plus en plus marquée vers cette afféterie douceâtre dont Mme Vigée-Lebrun arrivera à faire une manière de style.

Et à voir à quel point l'afféterie se généralise, on distingue qu'elle n'est pas seulement le produit d'une mode, mais la satisfaction d'un besoin universel. Cette fadeur n'est pas un goût passager, elle est le reflet de l'attitude mentale de l'époque. Les physionomies

(1) Taine : L'ancien régime. Livre II. Chap. III.

deviennent uniformément moutonnières et alanguies, et, dans leur frivolité résignée, on trouve déjà toute la psychologie falote et lamentable de l'Emigré.

Au reste, à cet amoindrissement du type français, j'entends du type français de la classe dominante, correspond une véritable décadence de l'art français.

Une décadence de l'art français ?

Il faut d'abord s'entendre. Il n'est pas de mot plus dangereux que le mot décadence et, dès qu'on l'emploie, il convient d'expliquer ce que l'on entend y mettre. Le XVIIIe siècle tout entier a longtemps été considéré comme une décadence de l'art français et les critiques dogmatiques, qui ont cru pouvoir établir le canon d'une Beauté abstraite et les règles d'une esthétique définitive, ont rendu les jugements les plus sévères sur un art qui dédaignait le Beau pour chercher le « Joli », préférait le maniérisme à la sincérité et Tiepolo à Raphaël. Pour eux, Watteau et Chardin ne sont que d'agréables petits maîtres, Boucher un décorateur de boudoirs, et Van Loo, Coypel ou Restout méritent l'anathème pour avoir perverti les jeunes artistes confiés à leur enseignement et avili l'art lui-même. A leurs yeux, David est le grand homme, le réformateur héroïque, qui rendit à la peinture française la gravité et la dignité qu'elle avait perdues depuis Poussin. C'est une doctrine, et David a droit à tout les respects. Mais si l'on renvoie au grenier métaphysique la Beauté absolue avec la « chose en soi » et le Bien éternel ; si l'on admet que chaque société porte en elle son idéal, sa justice, son art propre — art, justice, idéal qui, comparés avec d'autres formes de l'art, de la justice, de l'idéal, peuvent être considérés selon certaine hiérarchie, mais qui atteignent à leur perfection dès qu'ils s'adaptent exactement à la société dont ils sont issus, — on verra dans l'art du XVIIIe siècle quelque chose de complet et de parfait, l'exacte et charmante image d'un monde et d'un idéal qui n'est peut-être pas très élevé, mais que notre temps



Roslin. — Marie-Christine, archiduchesse d'Autriche,
duchesse de Saxe-Teschen, gouvernante générale des Pays-Bas.
(D'après la gravure de Bartolozzi).

comprend à merveille et qui tient dans ces mots : jouir de la vie, comprendre la vie.

C'est cet art-là dont la décadence commença sous le règne de Louis XVI. Au premier abord, certes, il semble briller encore d'un éclat sans pareil; son rayonnement est universel. Il s'impose à l'Angleterre elle-même. Il a conquis non seulement la Pologne, la Russie, l'Allemagne, qui, ayant oublié ses grands maîtres du XVI[e] siècle, a réappris à peindre chez Antoine Pesne, l'admirable portraitiste parisien dont les rois de Prusse ont fait leur premier peintre, mais la Hollande et les Pays-Bas autrichiens dont les écoles originales agonisent et où Aved, Péronneau, La Tour lui-même trouvent une clientèle fidèle. Tous les étrangers de talent, Roslin, Loutherbourg, Liotard viennent, sinon se naturaliser Français, du moins demander à Paris la consécration de leur réputation, et l'on peut, alors, très justement appliquer au goût ce que Rivarol disait de la langue française (1) : « Le temps semble être venu de dire « le monde français » comme autrefois on disait le monde romain, et la philosophie, lasse de voir les hommes toujours divisés par les intérêts divers de la politique, se réjouit maintenant de le voir d'un bout à l'autre de la terre se former en république sous la domination d'une même langue. Spectacle digne d'elle, que cet uniforme et paisible empire des lettres, qui s'étend sur la variété des peuples et qui, plus durable et plus fort que l'empire des armes, s'accroît également des fruits de la paix et des ravages de la guerre. »

Malheureusement, cette universelle hégémonie du goût français sous Louis XVI, c'est au passé qu'on la doit. Tous ceux qui ont imprimé au siècle sa marque et son originalité sont morts ou vont mourir. Van Loo (mort en 1765) est déjà presque oublié; la gloire de Boucher (mort en 1770) va s'obscurcissant ; Péronneau

---

(1) RIVAROL : Discours sur l'universalité de la langue française. (Sujet proposé par l'Académie de Berlin en 1783.)

est allé s'éteindre en Hollande (1783) : l'esprit de La Tour commence à sombrer dans les rêveries métaphysiques où il se perdra (1), et Chardin, dont les doigts engourdis ne peuvent plus tenir la brosse, trace d'une main hésitante les admirables pastels qui sont comme le dernier éclair de son génie. Quant aux nouveaux venus, à ceux qui créent le goût de demain, ce sont d'austères et pédants réformateurs, qui semblent avoir appris à peindre en lisant Winckelmann et qui vont tenter de substituer au style français un goût académique et scolaire, un art livresque et glacé où l'antiquité n'apparaît que sous la poussière de l'Ecole. Ils vont retourner à la conception unitaire et despotique de l'art que Le Brun avait imposée; comme lui, ils vont opposer la noblesse, le style, le « grand goût », au naturel et au frivole. Mais tandis que le grand goût de Le Brun, c'était le goût antique assimilé par un Français et mis à l'usage des Français, le « grand goût » selon Vien et David, c'est la froide illusion d'une antiquité abstraite, telle que la croyait deviner une archéologie mal informée, d'une antiquité grise et ennuyeuse comme une leçon d'esthétique.

Que la « réforme » de Vien et de David fût nécessaire, dans un temps où les peintres officiels, les « grands maîtres » de l'Ecole, les Natoire, les Van Loo, les Restout en étaient arrivés à tout peindre « de pratique » (2) et à dédaigner le modèle, c'est probable. L'honnête Vien, qui, à défaut de génie, avait le respect de son art, avait du reste commencé par opposer au maniérisme le scrupule de la vérité sans songer à l'ennoblir. Mais cette réforme allait du même coup ruiner la juste gloire des « petits maîtres » exquis, qui sont, à nos yeux, les vrais grands maîtres du XVIIIe siècle et qui n'ont cessé d'y représenter la vraie tradition française; elle allait faire régner un faux goût antique qui est ce qu'il y a de plus

(1) E. et J. de Goncourt : L'art du XVIIIe siècle. Vol. I. Maurice Tourneux : Latour.

(2) Charles Blanc : Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole française. Article sur Vien.

opposé à cette tradition. David, au surplus, n'avait pas encore donné sa mesure à cette époque. Il débutait. Cet admirable artiste, dont l'œuvre est la preuve éclatante que les plus funestes théories n'arrivent pas à tuer un grand talent, était alors à Rome. Il avait peint quelques excellents portraits (le comte Potocki, M. et Mme Pecoul, Lavoisier et sa femme), un *Combat de Mars et de Minerve* qui n'était qu'un bon tableau dans le style de Natoire, et les *Horaces*, qui avaient, il est vrai, produit une profonde impression. Ce qu'il y avait d'héroïque et de grand dans son antiquité républicaine aurait, du reste, échappé à une époque qui ne comprenait plus guère que l'héroïsme mondain d'un Lafayette. Quel que fût l'engouement pour la Grèce et pour Rome, la façon qu'avait David de rappeler ces grands souvenirs effarait un peu. L'antiquité à la mode était l'antiquité prêcharde et pédagogique de l'abbé Barthélemy ou mieux encore cette antiquité costumée que Mme Vigée-Lebrun imagina d'évoquer en un souper fameux où l'on vit Lebrun-Pindare, le comte de Parois et Ginguené déguisés en convives du banquet de Platon (1).

(1) Voici le récit que Mme Vigée Lebrun fit elle-même de ce souper, qui eut un retentissement européen :

« Mon frère me lut un soir quelques pages des voyages d'Anacharsis. Quand il arriva à l'endroit où, décrivant un dîner grec, on explique la manière de faire plusieurs sauces, je fis aussitôt monter ma cuisinière ; je la mis bien au fait, et nous convînmes qu'elle ferait une certaine sauce pour la poularde et une autre pour l'anguille. Comme j'attendais de fort jolies femmes, j'imaginai de nous costumer toutes à la grecque. Mon atelier, plein de tout ce qui me servait à draper mes modèles, devait me fournir assez de vêtements, et le comte de Parois qui logeait dans ma maison, rue de Cléry, avait une superbe collection de vases étrusques. Je lui fis part de mon projet, en sorte qu'il m'apporta une quantité de coupes, de vases, parmi lesquels je choisis, et je les plaçai sur une table de bois d'acajou, dressée sans nappe. Cela fait, je plaçai derrière les chaises un immense paravent, que j'eus soin de dissimuler en le couvrant d'une draperie, attachée de distance en distance, comme on en voit dans les tableaux de Poussin. Une lampe suspendue donnait une forte lumière sur la table. Enfin, tout était préparé, lorsque la fille de Joseph Vernet, la charmante Mme Chalgrin, arriva la première. Aussitôt, je la coiffe, je l'habille. Puis vint Mme Bonneuil, si remarquable par sa beauté ; Mme Vigée, ma belle-sœur, qui, sans être aussi jolie, avait les plus beaux yeux du monde ; et les voilà toutes trois métamorphosées en véritables Athéniennes. Lebrun (Pindare) entre ; on lui ôte sa poudre, on défait ses boucles de côté, et je lui ajuste sur la tête une couronne de laurier, avec laquelle je venais de

Mais à côté du faux goût antique, il y a alors un autre péril qui menace l'art français : c'est le goût bourgeois. Non certes le goût bourgeois tel que l'avait conçu Chardin et qui était fait de simplicité et de sincérité, mais le goût bourgeois selon Greuze. Quelque chose de prêcheur et de pleurnicheur, de mélodramatique et d'affecté, une rusticité d'apparat à laquelle se mêle un pathétique sans noblesse, le cabotinage incurable du plébéien qui « s'exerce au grand sentiment ».

Rien de plus contraire au goût français, à la sobriété, à la distinction françaises. Cette sensiblerie de Greuze qui s'apparente de si près à la sensiblerie de Rousseau, c'est encore un symptôme qui indique que l'art français, comme la société, va rompre avec ses traditions. L'art de Van Loo et de Natoire, assurément, ce n'est que la décadence d'une tradition, et la révolte de Greuze et de David contre cette tradition décadente paraît d'abord légitime et bienfaisante; mais cette révolte n'est ni un retour à la tradition

---

peindre le jeune prince Henri Lubomirski en *Amour de la Gloire*. Le comte de Parois avait justement un grand manteau de pourpre, qui me servit à draper mon poète, dont je fis en un clin d'œil un Anacréon. Puis vint le marquis de Cubières. Tandis que l'on va chercher chez lui une guitare, qu'il avait fait monter en lyre dorée, je le costume, ainsi que M. de Rivière, frère de ma belle-sœur, Ginguené et Chaudet, le fameux sculpteur.

» L'heure s'avançait ; j'avais peu de temps pour penser à moi ; mais comme je portais toujours des robes blanches en forme de tunique (ce qu'on appelle aujourd'hui des blouses), il me suffit de mettre un voile et une couronne de fleurs sur ma tête. Je soignai principalement ma fille, charmante enfant, et Mlle de Bonneuil (depuis Mme Regnault de Saint-Jean d'Angély), qui était belle comme un ange. Toutes deux étaient ravissantes à voir, portant un vase antique très léger, et s'apprêtant à nous servir à boire.

» A dix heures, enfin, tous les préparatifs étaient terminés, et nous étions tous placés. Nous entendîmes entrer la voiture du comte de Vaudreuil et de Boutin, et quand ces deux messieurs arrivèrent devant la porte de la salle à manger, dont j'avais fait ouvrir les deux battants, ils nous trouvèrent chantant le chœur de Gluck : *Le Dieu de Paphos et de Guide*, que M. de Cubières accompagnait avec sa lyre. De ma vie, je n'ai vu des figures aussi étonnées, aussi stupéfaites. Ils étaient surpris et charmés de l'effet si neuf et si pittoresque de cette table.

» Outre les deux plats dont j'ai déjà parlé, nous avions pour souper un gâteau fait avec du miel et du raisin de Corinthe, et deux plats de légumes. A la vérité, nous bûmes ce soir-là une bouteille de vieux vin de Chypre dont on m'avait fait présent : voilà tout l'excès. Nous n'en restâmes pas moins bien longtemps à table, où Lebrun (Pindare) nous récita plusieurs odes d'Anacréon qu'il avait traduites. »



M[me] VIGÉE-LEBRUN. — Le Dauphin et Madame royale.
(Musée de Versailles).

pure, ni une tentative de libérer l'art de toute formule d'école : c'est une tentative de fonder une tradition nouvelle, infiniment plus contraire aux qualités éternelles et caractéristiques de l'art français que ne le furent jamais les formules les plus tyranniques des disciples de Lebrun. Seulement, comme, parmi tant de réformateurs médiocres, ceux-ci sont vraiment des artistes supérieurs, ils ont échappé dans une partie de leur œuvre à leur propre formule, et là ils sont admirables. Cette partie de leur œuvre, ce sont leurs portraits; c'est par leurs portraits que ces deux artistes qui passèrent, de leur temps, l'un pour le peintre de la philosophie, l'autre pour le peintre de l'histoire, vivront dans l'admiration des amateurs alors que leur grandes œuvres n'auront plus qu'un intérêt archéologique. Or, si dans sa façon de traiter le portrait, David, qui clôt le XVIIIe siècle en le contredisant, se rapproche plus, par la simplicité de son réalisme, des maîtres du XVIIe siècle que de ceux du XVIIIe, Greuze appartient tout entier par sa technique et par son style à l'école des Tocqué, des Aved et des Chardin.

Singulière destinée que celle de Greuze ! C'est un des peintres les mieux doués de l'école française du XVIIIe siècle et peut-être de toute l'école française. Nul n'a plus que lui le sens de la chair. C'est le peintre-né de la volupté tendre et le plus charmant portraitiste féminin qui soit. Toujours gracieux sans cesser d'être vrai, il lui arrive souvent de s'élever dans l'interprétation d'un visage jusqu'à l'émotion, presque jusqu'à la grandeur. Malheureusement, quand, de son pays de Bourgogne, il vint à Paris, il tomba dans les griffes des philosophes, grâce au hasard d'un tableau rustique qu'il avait peint ingénûment (1). Bon gré, mal gré, Diderot et ses amis firent de ce naïf le peintre philosophique, l'illustrateur providentiel de ce retour à la nature, de cette vertu rustique qu'ils s'amusaient à prêcher entre deux soupers de Mlle

---

(1) Un père lisant la Bible à ses enfants.

Quinault ou de Mme Geoffrin. Comme il n'avait pas beaucoup d'esprit, comme il joignait une vanité un peu sotte à cette incapacité foncière qu'ont la plupart des artistes à saisir les idées générales, il se laissa complètement guider par eux. Il passa sa vie à peindre des idées de Diderot, des imaginations de Sedaine ou de Marmontel. Il aurait pu être le peintre d'une époque : il fut le peintre d'une mode, et son nom est devenu le synonyme d'une sorte d'afféterie où le moralisme prêchard se mêlant à je ne sais quelle fausse ingénuité aboutit à une sensiblerie érotique où l'on peut voir la corruption dernière d'un monde trop vieux (1).

C'est du reste ce qui fit son succès, qui d'abord fut immense. C'était le temps où toute la société adorait l'image d'une vertu parée comme une poupée, où les ducs couronnant des rosières les faisaient choisir par des filles d'opéra, où le *Devin du village* passait pour le plus touchant des ouvrages et où l'engouement pour Rousseau était tel qu'une grande dame, qui passait non seulement pour mesurée mais pour « compassée », la comtesse de Blot, disait le plus sérieusement du monde « qu'à moins d'une vertu supérieure, une femme vraiment sensible ne pourrait rien refuser à la passion de cet homme-là » (2). Greuze bénéficia d'un engouement semblable. Il fut le peintre du retour à la nature tel que le conçut son temps, et il réussit d'autant mieux que sa simplicité était plus théâtrale et son naturel moins nature. Ce que son époque aime en lui, c'est une rusticité aimable et polie, c'est l'image d'une vertu agréable où la sensualité trouve autant de promesses de plaisir que l'âme d'espoirs de bonheur. Ses mères de famille n'ont rien du charme austère et vrai des ménagères de Chardin ; leur pose, leur type, leur costume, tout concourt à une sorte d'irritation sensuelle dont ce peintre des prêcheries semble avoir seul le secret. « Les poses sont faciles

(1) E. et J. de Goncourt : L'art du XVIIIe siècle. Etude sur Greuze. Vol. I.

(2) Mme de Genlis : Mémoires. Chap. XVII.



GREUZE. -- Portrait de vieille femme
(Coll. Henri Rouart, Paris).

et abandonnées, disent les Goncourt (1) ; les gorges s'avancent provocantes et serrées des corps ramassés. La robe et tout l'habillement ajoute encore à cette voluptueuse mollesse des tissus ondoyants, des couleurs amoureuses. Entre la femme représentée par Greuze et le désir, il n'y a plus la barrière, le fourreau rigide, le fichu sobre, la toilette droite, solide, presque monastique, des bourgeoises de Chardin. Tout vole, tout est nuage, caprice et liberté autour de ses membres ; le linge joue avec ce qu'il ensevelissait de ses grâces, et ce linge jeté par Greuze sur la peau de la femme, la chatouillant à la saignée du bras, à la naissance des seins, n'est plus le rude linge de ménage, frais sorti, un peu bis, de la lessive de ferme, il est le linge du déshabillé galant, souple au tuyautage et au chiffonnage, le linge des bonnets envolés, le linge des barbes qui battent contre le bout de l'oreille rougie, le linge des fichus de gaze au travers desquels passe le rose de la chair et qu'agite le cœur de la femme, demi-voiles qu'un souffle dérange avec un rien ! ». Ces mères de famille, ces jeunes filles candides ont toutes la bouche humide et le regard mourant du modèle de la *Cruche cassée*, de cette petite Babuty dont le pauvre Greuze fit sa femme et qui, après avoir tant de fois posé la Vertu, introduisit dans le ménage du peintre toutes les tristesses et tous les avilissements de la plus honteuse débauche.

Une séduction de cet ordre ne peut être que passagère, ce mélange de sensualité et de moralisme ne pouvant plaire qu'à une certaine société et à un certain moment. De même que Fragonard, — le dernier et peut-être le plus brillant des grands « petits maîtres » du XVIIIe siècle, le charmant instinctif qui continue Watteau et Boucher jusque sous la férule de David, — Greuze assista vivant à la décadence de sa gloire, et peut-être n'aurait-il pas trouvé dans la postérité l'éclatante revanche dont bénéficient de nos jours tous les délicieux peintres que nous avons réappris à aimer, si, à côté

(1) E. et J. DE GONCOURT : L'art du XVIIIe siècle. Etude sur Greuze.

de ses tableaux fameux, aussi faux de couleur que de composition, il n'y avait pas ses portraits.

A bien examiner en effet, Greuze est peut-être le plus grand portraitiste de la fin du XVIIIe siècle, car la plupart des portraits de David appartiennent plutôt au XIXe. C'est là que ses dons de peintre apparaissent le plus brillamment. Assurément, ces portraits ne sont pas toujours dépourvus d'afféterie, mais en général ils sont aisés, naturels, pénétrants et d'une touche vive et savoureuse où l'on trouve un reflet de l'admiration que le peintre portait à Rubens. Bien plus réellement que François-Hubert Drouais, Greuze est le peintre de la grâce enfantine. Mais c'est surtout quand il touche à la tête de la jeune fille qu'il est incomparable. « Il sait donner à ses yeux la profondeur de la flamme voilée ; il sait rendre le « noyé » du regard, en attendrir l'expression, en mouiller la lueur, faire trembler l'émotion ou la passion dans la douceur d'une larme arrêtée par les cils. Il anime tout de jeunesse. La narine est frémissante, un souffle entr'ouvre la bouche, et les lèvres pleines se tendent et s'avancent dans un mouvement d'aspiration (1). » Rien de plus exquis en vérité ; mais il est aussi dans l'œuvre de Greuze des portraits de vieilles femmes et même des portraits d'hommes où se retrouvent cette intensité de vie, cette touche grasse et libre et cette incomparable séduction.

Pourtant, Greuze n'eut jamais comme portraitiste les succès qui accueillirent ses tableaux de genre. Ce fut, il est vrai, par sa faute, car dans son orgueil ingénu il n'attachait à ses portraits qu'une importance secondaire. Il eût refusé avec indignation, lui qui visait à l'histoire, de se consacrer à un genre où il aurait aisément triomphé, car le goût des amateurs ne s'était pas tant affaibli qu'ils ne missent les toiles de Greuze bien au-dessus des tableaux superficiels de Roslin, « simple costumier » comme disait Diderot, ou des pastels honnêtes et laborieux de Ducreux et de Boze.

---

(1) E. et J. de Goncourt : L'art du XVIIIe siècle. Etude sur Greuze.

Et, cependant, il est incontestable que le goût s'affaiblissait. On faisait un succès aux pastels de Carmontelle, aimable amateur qui n'avait d'autre mérite que de faire ressemblant et à qui nous devons une iconographie très complète de la société du duc d'Orléans. Quant à la Cour, ses peintres favoris étaient Callet et Boze, médiocres portraitistes officiels de Louis XVI, et Mme Vigée-Lebrun dont la Reine avait fait son amie.

La Cour, au reste, qui, alors, abandonne tant de choses, renonce aussi à ce gouvernement de l'art français qu'elle avait exercé avec autant d'intelligence que de libéralisme sous les règnes précédents. Certes, il n'y avait jamais eu, en Louis XV, le zèle magnifique, original et personnel que Louis XIV avait témoigné pour l'art de son temps. Mais ce voluptueux était homme de goût. Il avait pris plaisir au mécénat que Mme de Pompadour avait exercé en son nom. Il avait fait à Versailles, à Choisy, à Marly, d'heureuses transformations, et il avait toujours tenu à ce que l'art le plus délicat fournît le cadre de ses plaisirs. Chez Louis XVI, aucune préoccupation semblable. Ce roi bonhomme, « ce gros homme » comme on osait dire, avait les goûts les plus simples, les plus bourgeois, presque les plus rustiques, et la plus complète indifférence pour les arts aussi bien que pour les lettres. Il protégea Callet parce qu'il le jugeait honnête homme, et combla Boze d'éloges pour un médiocre portrait qu'il avait fait de lui, parce qu'il s'amusait de la joie qu'avait le peintre à recevoir de telles flatteries.

La Reine, assurément, avait plus de zèle, plus de curiosités artistiques. Elle aimait le luxe, le brillant, les fêtes, les jolis meubles et les belles étoffes, tout ce qui habille et tout ce qui pare la grâce de la femme; mais elle n'avait de goût personnel et sûr qu'en fait de musique, et si elle favorisa, avec l'ardeur persuasive qu'elle mettait en toute chose aux heures de sa jeunesse, la gloire naissante de Mme Vigée-Lebrun, ce fut beaucoup plus par amitié pour la femme, qui était charmante, que par admiration pour son talent,

qu'elle goûtait au travers de son amitié. Elle l'accueille avec une bonne grâce exquise, cause avec elle presque comme avec une égale, ramasse ses pinceaux, tel Charles-Quint dans l'atelier du Vinci (1). Mais eût-elle été capable, pour elle, de l'admiration active, ardente et persuasive qu'elle déploya pour Gluck, en faveur de qui, dans la grande querelle des Gluckistes et des Piccinistes, elle eut le joli courage de compromettre (2) sa popularité de Dauphine? Son goût, du reste, n'allait pas naturellement à la grâce française qui est légère, sensuelle et nerveuse. Il cherchait cette intimité patriarcale et ménagère que les Allemands nomment « gemuth » et qui, pour la première fois alors, envahit l'art et l'esprit français. Il a quelque chose d'helvétique, il se nourrit de Gessner et des mélodies alpestres et l'injuste haine qui appela la malheureuse reine « l'Autrichienne » dut l'invention de ce surnom mortel à la clairvoyance de quelques musiciens. Aussi rien ne la retient-il dans ce penchant à l'afféterie qui emportait l'époque entière et qui allait faire naître dans cette société, où l'on avait poussé le naturel moral jusqu'au cynisme, l'homme à grands sentiments, le cabotin romantique. Une princesse française eût joui du hameau de Trianon sans prendre ses murs de plâtre pour des murs de pierres : Marie-Antoinette crut que c'était sérieux. Il est vrai que tous les Français d'alors étaient tombés sous la domination du plus despotique et du plus séduisant des rhéteurs suisses. Ils s'étaient dépouillés de leur privilège d'être enthousiastes

---

(1) Un jour, Mme Lebrun, qui était sous l'influence maladive de la grossesse, manque une séance qu'elle avait promise à Versailles. Les reines n'aiment pas à attendre. Le lendemain, l'artiste accourt, tout émue, et à peine remise des souffrances de la veille. La Reine allait partir pour une promenade. « Je ne veux pas, lui dit-elle, que vous ayez fait cette course inutilement. » Elle décommanda sa calèche et changea aussitôt de costume pour lui donner séance. « Je me rappelle, ajoute Mme Lebrun, que dans l'empressement où j'étais de répondre à cette bonté, je saisis ma boîte à couleurs avec tant de vivacité qu'elle se renversa. Mes brosses, mes pinceaux tombèrent sur le parquet. Je me baissai pour réparer ma maladresse. « Laissez, laissez, dit la Reine, vous êtes trop avancée dans votre grossesse pour vous baisser. » Et quoi que je pusse dire, elle releva tout elle-même. » (CHARLES BLANC : Histoire des peintres.)

(2) PIERRE DE NOLHAC : Marie-Antoinette, Dauphine.

sans être dupes, et la crédulité la plus désordonnée régnait au milieu des ruines que le scepticisme universel avait amoncelées. Dans une société qui croyait à la valeur moralisatrice des tableaux de Greuze, pourquoi la Reine n'aurait-elle pas cru au génie de Mme Vigée-Lebrun ?

A défaut de génie, cette aimable femme avait d'ailleurs le plus agréable talent du monde; et si quelques amateurs lui préfèrent le talent spirituel et sérieux de son père, ce pauvre Louis Vigée que la critique a si injustement négligé jusqu'ici, la mode, qui accepte aujourd'hui tout le XVIIIe siècle en bloc, a fait depuis longtemps du peintre de Marie-Antoinette une de ses héroïnes préférées.

Mme Vigée-Lebrun fut le peintre des Cours; c'est une raison merveilleuse pour plaire à des bourgeoises qui se donnent des goûts artistes. Ayant émigré dès les premiers mois de 1789, elle vécut en Italie des années heureuses et triomphales et se vit fêtée à la Cour de Naples où elle fit le portrait de Pasiello et de la belle Emma Lyons, dont lord William Hamilton venait de faire sa femme et que Nelson aima. Puis, elle fit les délices de Vienne où le prince de Ligne lui fit la cour, vécut six ans en Russie où elle fut accueillie le mieux du monde, et reprit, presque à regret, le chemin de la France quand, en 1801, elle obtint sa radiation de la liste des émigrés. Elle a raconté tout cela dans des mémoires ingénûment avantageux où l'on peut voir vivre le temps comme le vit vivre une jolie femme à qui tout réussit. D'autres part, ses portraits sont aussi achevés que gracieux. Que de raisons de plaire à ceux qui ne voient dans le XVIIIe siècle que le modèle inimitable de la plus parfaite élégance mondaine et de la « vie heureuse » ! Nous y voulons chercher autre chose, mais ce n'est pas un motif pour qu'on craigne de rendre justice à cette artiste qui ne manque pas de mérites solides. Bien qu'on l'ait vu un peu trop souvent reproduit aux pages des magazines, le portrait où elle s'est représentée elle-même, tenant avec une maternité

coquette sa petite fille serrée sur son cœur, reste un très joli tableau. « Elle est charmante à voir ainsi, dit Charles Blanc (1), dont l'appréciation est juste et sage. Ses yeux rayonnent d'une bonhomie malicieuse, une bandelette rouge serpente dans ses cheveux et l'écharpe qui se noue autour de sa taille rappelle que c'est à la gracieuse tyrannie de son goût que l'on doit en France d'avoir accepté les cachemires dont nos merveilleuses ne savaient pas encore se draper... Quant à l'exécution de cette peinture, trop fondue dans les accessoires, trop noyée et trop molle dans les yeux, mais plus ressentie et plus ferme dans les carnations, ajoute-t-il, elle rappelle en même temps le fade blaireau de Regnault et les méplats de Greuze, c'est-à-dire une de ses manières. En somme, Mme Lebrun appartient tout entière au XVIIIe siècle, c'est-à-dire à cette période de notre art qui s'arrête brusquement à David. Tant qu'elle suivit le conseil de Vernet, son crayon eut une certaine souplesse, et son pinceau quelque force. Mais trop souvent elle chercha les traces de Greuze dans ses derniers ouvrages, et elle affadit la ressemblance de ses modèles en abusant du regard noyé. La vogue qui lui vint trop tôt l'empêcha de faire des études suivies, et elle se contenta trop souvent d'un spirituel à peu près. Sans y mettre avec elle autant de complaisance qu'en mit autrefois l'Académie de peinture, nous lui devions pourtant une place honorable dans l'histoire de l'art français, car, en dépit des révolutions et des réformes, elle continua jusqu'à son dernier jour la peinture si spirituelle et si française de Watteau, de Nattier et de Fragonard. »

Rien de plus juste que la première partie de cette appréciation ; mais pour ce qui est de la seconde, ne remarquerons-nous pas que si Mme Vigée-Lebrun, par ses fréquentations, par son esprit et par son style appartient tout entière au XVIIIe siècle, sa technique s'éloigne beaucoup plus de la tradition de Watteau,

(1) Charles Blanc : Histoire des peintres.

de Nattier et de Fragonard, que la technique de Greuze ou même que la technique des portraits de David ? Elle appartient tout entière au XVIIIe siècle, mais à la décadence du XVIIIe siècle. Ses portraits sont le dernier sourire de l'ancien régime, mais ce sourire-là explique la mort de l'ancien régime. Par certains traits, son art d'émigrée se rattache malgré elle à l'esthétique révolutionnaire ; et comme Mme Guyard, sa rivale, qui, elle, fut du parti triomphant, elle appartient à cette étrange agonie de l'art du XVIIIe siècle, l'art de la Révolution.



CHAPITRE VIII

LE PORTRAIT PENDANT LA RÉVOLUTION

DANS cette fièvre d'optimisme qui, aux premières heures de la Révolution, emporta tous les Français vers les idées nouvelles, et trouva son point culminant, son aspect symbolique dans la nuit du 4 Août, on a vu le suicide d'une société. Entraîné par la logique de ses idées, de ses goûts, de ses modes et de ses passions, l'ancien régime prépara sa propre dissolution ; de même l'art que cette société avait fait à son image, et au charme duquel ses abus mêmes avaient contribué. Tous ces peintres, tous ces sculpteurs, qui avaient vécu des magnificences de la Cour, du luxe et du goût des privilégiés, accueillirent la Révolution avec transport. Fragonard, que le régime nouveau devait ruiner et déconsidérer au point qu'il allait mourir dans la misère et dans l'oubli, saute de joie dans son atelier le jour de la prise de la Bastille; Greuze y croit voir le triomphe de ses idées; David, dès le premier instant, se donne corps et âme à « la cause de la liberté », et de même Pajou, Vincent, Mme Guyard. Seule, Mme Vigée-Lebrun est de la première émigration. Mais les artistes la renient. La corporation tout entière est amoureuse de la liberté. C'est un délire, c'est une ivresse que tout explique et justifie. Dans un temps où les têtes les plus solides se laissent griser par la fumée des grands mots, qui s'étonnerait que les artistes y cédassent d'abord, eux qui, côtoyant sans cesse le monde des idées sans y pénétrer jamais, s'imaginent aisément qu'ils sont des penseurs lorsqu'ils peignent une allégorie de la pensée !

Du moins leur rendra-t-on cette justice que leur ferveur révolutionnaire fut complètement désintéressée. Dès les premiers mois de la Révolution, une véritable crise s'était manifestée dans le monde des arts. La noblesse, cette noblesse opulente et magnifiquement dépensière, se restreint et s'inquiéte, avant de se disperser. De même ce haut clergé parmi lequel les peintres avaient trouvé tant de patrons. La riche bourgeoisie, dont un contemporain dit que rien ne lui échappe, « ni les fleurs d'Italie, ni les sapajous d'Amérique, ni les figures chinoises » (1), est réduite à la misère, et vend son mobilier. Aussi le commerce parisien, ce commerce de luxe, qui était demeuré prospère aux plus mauvais jours du XVIIIe siècle, est-il en train de mourir. En 1790, on compte 60.000 contraintes par corps, prononcées à l'audience des consuls depuis juillet 1789. Tailleurs, tapissiers, éventaillistes, enlumineurs, bijoutiers, orfèvres, joailliers, perruquiers, ébénistes, marchands de modes sont réduits à prendre une pioche et une pelle pour aller sur les grands chemins travailler pour vingt sols par jour. Cette industrie française, qui venait de prendre un singulier essor et commençait à opposer victorieusement aux lainages et aux cotonnades anglaises les produits de ses manufactures de Sedan, Louviers, Elbeuf, Rouen, Amiens, Abbeville, cette industrie qui habille l'Europe, va entrer dans une longue morte-saison. L'argent se cache, le numéraire disparaît : comment en trouverait-on pour payer des artistes ? Plus de commandes d'ailleurs, plus d'appartements à décorer. L'Administration des bâtiments manque de ressources, et le directeur M. d'Angiviller, depuis longtemps impopulaire et impuissant, ne va pas tarder à émigrer.

Dès 1789, les amateurs, du reste, oublient leur passion pour se consacrer au bien public. Comment s'attarder aux frivolités de l'art quand la nation s'éveille à la liberté, quand dans les salons

---

(1) E. et J. DE GONCOURT : La société française sous la Révolution. Chap. IX.

et jusque dans les ruelles, les graves débats de l'Assemblée sont devenus l'unique préoccupation ? Seul, David et son art vertueux et républicain paraissent dignes d'occuper un public régénéré. On n'en est pas encore à flétrir le temps « où les arts ne servaient plus qu'à satisfaire l'orgueil et le caprice de quelques sybarites gorgés d'or », où « des enluminures lubriques paraient les appartements luxueux des satrapes et des grands, les boudoirs voluptueux des courtisanes, ex-voto déposés par l'immoralité dans le temple de la luxure » (1) ; on n'en est pas à craindre, comme le sanguinaire Lebon, de porter un habit de drap que lui avait commandé sa mère « de peur de manquer de patriotisme » ; un bijou, un gilet de soie, un meuble élégant ne sont pas encore de dangereux brevets d'aristocratie, — mais la simplicité déjà est à l'ordre du jour. Des habits à la Franklin aux carmagnoles de la Terreur, la transition est marquée par les vêtements rapés de Roland, et l'on eût trouvé dans les plus aimables salons de la fin du règne de Louis XVI d'ingénieux philosophes pour louer, comme fera le père Duchêne, « ces temps futurs où les marchands de carrosses deviendront de bons charrons, où les orfèvres se feront serruriers », et où tous les bons citoyens s'écrieront : « Nous ne nous servons pas de pâte d'amandes ; le travail est écrit sur nos mains couvertes de durillons et de poreaux » (2). N'y avait-il pas longtemps que Rousseau avait donné à la France « l'envie de marcher à quatre pattes », comme disait Voltaire ? Parmi ce peuple voluptueux, les idéologues n'ont jamais manqué qui trouvèrent des arguments pour transformer le jardin du Luxembourg en champ de pommes de terre.

Aussi bien le goût public n'eût-il pas été vers cette sorte d'ascétisme sombre et glacé qui voit dans les arts des amusements frivoles, propres à corrompre les mœurs, que les soubresauts d'une

(1) Jules David : Le peintre Louis David. Paris 1880. Rapport de David à la Convention.

(2) Lettre du Père Duchêne.



Fragonard. — Portrait de l'artiste.
(Coll. Mme Floquet, Paris).

société en pleine crise n'en eussent pas moins provoqué une longue éclipse de l'art français. Quand un peuple vit dans les camps et dans les clubs, court d'une émeute à une victoire, il ne s'intéresse guère aux expositions de tableaux, et rien n'est plus significatif à cet égard que les discussions du singulier jury nommé par la Convention, à l'initiative de David, pour décerner les prix de peinture, sculpture et architecture de l'année 1793.

David venait de porter le dernier coup à l'Académie, avec laquelle il était en lutte depuis les premières heures de la Révolution. Dans son fameux rapport à la Convention, il en avait fait l'oraison funèbre : « Trop longtemps, avait-il dit, les tyrans qui redoutent jusqu'aux images des vertus, avaient, en enchaînant jusqu'à la pensée, encouragé la licence des mœurs. Les arts ne servaient plus qu'à satisfaire l'orgueil et le caprice de quelques sybarites gorgés d'or, et des corporations circonscrivaient le génie dans le cercle étroit de leur pensée, proscrivaient quiconque se présentait avec les idées pures de la morale et de la philosophie. Votre comité a pensé qu'à cette époque où les arts doivent se régénérer comme les mœurs, abandonner aux artistes seuls le jugement des productions du génie, ce serait les laisser dans l'ornière de la routine où ils se sont traînés devant le despotisme qu'ils encensaient. » Il avait donc proposé une liste de jurés où il avait placé quelques peintres et quelques sculpteurs comme Fragonard, Prudhon, Chaudet, Migeon, Gérard, à côté d'une armée d'acteurs, d'hommes de lettres, d'architectes et de révolutionnaires de tout état auxquels il avait joint des cultivateurs, des jardiniers et jusqu'à un cordonnier.

Rien de plus amusant que les discussions de ce jury (1) où se voit à merveille le petit rôle que l'art devait jouer dans la Salente de Robespierre et de Saint-Just. Un juré, nommé Carafe, demande d'abord « que les artistes concurrents mettent à côté de leur talent

(1) Journal de la Société populaire et républicaine des Arts.

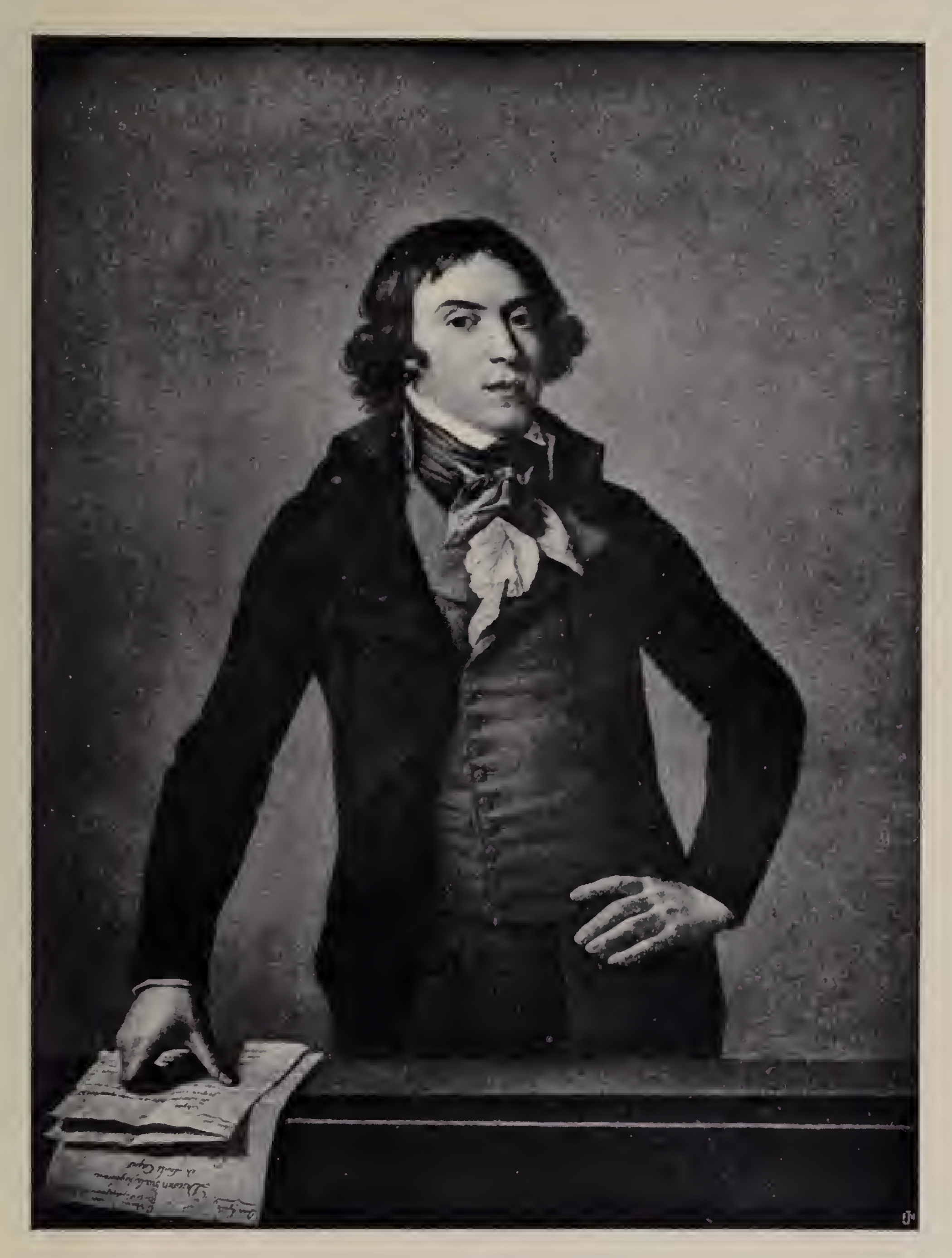
ce qu'ils auront fait pour la Révolution ». « Les bas-reliefs, dit un substitut de l'accusateur public, ne sont pas imprégnés du génie que fomentent les grands principes de la Révolution. Et d'ailleurs, poursuit-il, *qu'est-ce que des hommes qui s'occupent de sculpture, pendant que leurs frères versent leur sang pour la patrie ?* Mon opinion est qu'il n'y ait pas de prix. » « La mienne aussi », corrobore Hébert. Mais le mathématicien Hassenfratz, qui, dans une autre séance, devait exprimer cet avis « que tous les objets de peinture peuvent être faits avec la règle et le compas », risque aussitôt une théorie : « Tout le talent de l'artiste est dans son cœur, dit-il. Ce qu'on acquiert par la main est petit. » Et comme Neveu ose une objection et fait remarquer « qu'il faut avoir égard au faire et à l'expression » :

— « Citoyen Neveu, riposte Hassenfratz, le faire de la main n'est rien. On ne doit pas juger sur le faire de la main. »

— « Et Jouvenet ! crie Dufourny, le vice-président, Jouvenet n'a-t-il pas perdu un bras sans perdre son génie ? Il a peint du bras gauche, voilà tout. Nous ne donnons pas de prix à l'habitude, nous en donnons au mérite. »

Cette étrange discussion révèle assez exactement les idées de la Révolution sur les arts : elle les considérait dans le fond comme de vains ornements et les jugeait d'autant plus suspects que l'ancien régime les avait mieux protégés. Sans égard pour des perfections esthétiques auxquelles elle ne comprenait goutte, elle aurait volontiers détruit tout ce qui avait servi à orner, à ennoblir ou à rendre aimable la royauté disparue. L'idéal des purs jacobins, ce n'était pas Athènes, c'était Sparte ; ce qu'ils rêvaient d'établir, c'était une démocratie rude, utilitaire et puritaine où l'on n'aurait eu que faire de l'art.

Dans cette situation difficile, David rendit à l'art français d'inappréciables services. Son règne artistique ne fut pas toujours clairvoyant. On a pu lui reprocher quelques actes de vandalisme, comme la suppression des emblèmes royaux sur la façade de



LANEUVILLE. — Barrère à la tribune.

l'Académie de France à Rome, suppression qui provoqua l'émeute où périt Bassville. Mais grâce à l'ardeur indiscutée de sa foi républicaine, grâce à ses théories sur la portée sociale de l'art, il sut inspirer au régime nouveau quelque respect des chefs-d'œuvre du passé. Le rôle d'ordonnateur des fêtes de la Révolution, qu'il assuma d'autre part, lui permit à diverses reprises de procurer à ses confrères, peintres et sculpteurs, le moyen de ne pas mourir de faim, et peut-être ne lui eurent-ils pas assez de reconnaissance.

Dans ce mortel silence de l'art français qui se prolonge de 1789 à 1800, le portrait seul garde quelque éclat et, dans l'universelle transformation de la mode, il est le seul souvenir persistant de l'art du XVIIIe siècle. Cependant, dès l'abord, il cherche un style nouveau. Certes, Ducreux, l'élève de La Tour, Danloux, Boze, Vincent, Mme Guyard ou même Laneuville doivent encore beaucoup au métier souple et savant du siècle où ils se sont formés; mais ils cherchent à satisfaire des goûts nouveaux, ils poursuivent un idéal différent. Plus aucune mise en scène dans leurs tableaux : l'austérité que David veut imprimer à la grande peinture a gagné le portrait; la mode s'est répandue de se faire représenter en buste, dans ces cadres ovales que le style nouveau répand dans les appartements. Plus d'analyse tendue à la manière de La Tour d'autre part; dans l'acuité de la lutte, dans la violence des passions, le moral des individus s'accentue de lui-même; chacun trouve son type, sans que le peintre ait à le chercher. Brutalité trouble des uns, idéalisme apostolique des autres, imprudente générosité de ceux qui se donnent à la vie avec ivresse comme s'ils savaient qu'ils doivent bientôt mourir, masques de lâcheté sournoise de ceux qui affectent la violence pour donner des excuses à la terreur; tous ces portraits de la Révolution nous offrent une gamme très riche de sentiments violents et de passions déréglées. Presque tous ont quelque chose de caricatural et de

forcé, quelque chose de hâtif aussi. Nulle recherche dans l'attitude, le décor ou le costume, nul raffinement dans la touche. L'effigie est présentée dans toute sa simplicité. Ce sont, semble-t-il, des esquisses rapides, plutôt des documents iconographiques que des œuvres d'art. Mais ces documents sont d'un intérêt prodigieux, car ils nous expliquent le drame en nous montrant les personnages, ils nous font voir le dedans des âmes en nous faisant voir les figures. Le Robespierre de Danloux, jeune robin provincial, avantageux et dédaigneux, dévoré de rêveries et de sensualités avortées, est l'illustration nécessaire du fameux portrait de Taine (1) ; et le Barrère si lucide, si vraiment divinatoire, de Macaulay (2), pâlit auprès de ce portrait, très vraisemblablement attribué à Laneuville, où l'on voit le conventionnel à la tribune.

Pour faire l'histoire du portrait pendant la Révolution, et suivre les variations de style et de manière qui se sont manifestées dans cette courte période si prodigieusement remplie, le plus simple est de suivre les Salons.

Celui de 1789 s'ouvre quelques mois à peine après les Etats-Généraux. Il est trop voisin des premiers événements de la Révolution pour en refléter la physionomie. L'effigie révolutionnaire ne se dessine pas encore, et le Salon n'est nullement démocratisé. Semblable aux expositions de l'ancien régime, il apparaît encore, si l'on y considère les nombreux portraits qui s'y trouvent groupés, comme une société aristocratique où quelques personnes de qualité s'assemblent autour du Roi et n'admettent en leur compagnie les roturiers que s'ils appartiennent aux arts et aux lettres. Cependant, l'esprit nouveau se manifeste par la simplicité des vêtements, l'attitude réfléchie des modèles, leur affectation de sérieux et d'austérité. On y trouve d'autre part quelques physionomies de « patriotes », devant lesquelles le public

(1) Taine : Origines de la France contemporaine.
(2) Macaulay : Biographical essays.

s'écrase. Voici Bailly, le nouveau maire de Paris, par Jean-Laurent Mosnier. Voici le fameux Latude, de Vestier, désignant du doigt la Bastille dont on commence la démolition, tandis qu'à côté de lui est reproduite, avec la lettre de cachet qui l'a fait incarcérer, l'échelle de corde fabriquée pour son évasion — on peut la voir exposée à la sortie du Salon, dans la cour du Louvre, nous apprend l'*Année littéraire* (1). C'est là la seule note révolutionnaire, et quelle que soit la fièvre d'enthousiasme qui emporte le public, elle passe, somme toute, assez inaperçue. Le gros succès va aux portraits de la duchesse d'Orléans, par Mme Vigée-Lebrun, et de Mme Victoire, par Mme Labille-Guyard.

Lors du Salon suivant, en 1791, tout est changé. D'abord, l'organisation même du Salon : on inaugure le régime de la liberté. David a remporté sur l'Académie sa première victoire. Le réglement qui réservait les expositions du Louvre aux académiciens et aux agréés est abrogé, et quelques artistes, qui jouissaient déjà d'une certaine réputation, mais qui n'avaient pas cherché, ou n'avaient pas réussi, à se faire recevoir à l'Académie, en profitent pour faire des envois importants. Tels sont Boze, Danloux, encore assez obscurs, et Ducreux, déjà plus célèbre. Seul élève de La Tour, Ducreux avait été le premier peintre de Marie-Antoinette, car c'est lui qu'on avait envoyé à Vienne pour faire le portrait de la future Dauphine (2), mais après une vaine tentative auprès des émigrés d'Angleterre, il allait décidément consacrer son pinceau à peindre les révolutionnaires victorieux. Danloux, au contraire, allait bientôt partir pour Londres, où son aimable talent, sa touche élégante et un peu mince devaient plaire, et où il allait trouver, parmi les Français exilés, une clientèle fidèle.

Mais en 1791, la Révolution en est encore à sa période

(1) PROSPER DORBEC : Le portrait pendant la Révolution. Revue de l'art ancien et moderne. Janvier/février 1907.

(2) PIERRE DE NOLHAC : Marie-Antoinette, Dauphine.

d'optimisme. Assurément, une grande partie de la noblesse a émigré, mais des salons importants demeurent ouverts à Paris. S'il est difficile de n'y pas prendre parti, un homme modéré peut encore y vivre sans crainte, et Boze, tout bon royaliste qu'il fût, pouvait exposer, lui aussi, quelques portraits de représentants du peuple et notamment un Mirabeau et un Robespierre que les amateurs comparent à celui de Mme Guyard. Les *Lettres analytiques* trouvent que celui de Boze est d'une ressemblance incroyable. « M. Boze, disent-elles, a d'autres portraits assez médiocres, mais ils le seraient davantage qu'on lui devrait toujours de l'estime pour avoir si bien rendu *notre premier homme* qu'il a vu, à qui il a parlé, dont il a sûrement touché la personne. »

Cependant, c'est à Mme Guyard que va le gros succès du Salon. On annonce son dessein d'exécuter les portraits des principaux membres de l'Assemblée, et déjà la série commence. A côté de Robespierre, voici Adrien Duport, Beauharnais, Talleyrand, d'Aiguillon, Charles et Alexandre de Lameth, Chabrond, Barnave, le prince Victor de Broglie; puis un grand portrait de M. de Bauffremont, et un duc d'Orléans « d'une ressemblance parlante ». Le public s'assemble devant cette effigie du prince patriote, et « la faction d'Orléans » veut faire servir le talent du peintre à la popularité du modèle. Elle fait, d'autre part, un triomphe à un tableau de Giroust qui représente Mlle d'Orléans, occupée à prendre une leçon de harpe en compagnie de sa sœur Paméla et de sa gouvernante, Mme de Sillery (Mme de Genlis). « Mlle d'Orléans, dit *le Journal de Paris* du 29 septembre 1791, pince de la harpe sur le devant du tableau ; Mlle Paméla, vêtue comme une jeune Grecque, ouvre ses cahiers de musique ; Mme de Sillery accompagne. Mais voici que les curieux s'écartent, et se détournent du tableau : c'est Mme de Sillery elle-même, escortée de ses deux élèves, qui viennent voir leur portrait. On ne s'occupe plus que des modèles ; elles avaient sur la tête le bonnet de la Liberté. »



DAVID. — M[me] Rose van Thieghem,
épouse de J. Morel de Tangry, et ses filles. (Les trois dames de Gand).
(Musée du Louvre).

Mme de Genlis, alors dans toute sa ferveur révolutionnaire, semble accaparer d'ailleurs tout ce Salon de 1791. On la voit encore dans un autre tableau de Giroust, où elle représente Sainte Félicité exhortant le dernier de ses fils au martyre. Là, elle était escortée des trois autres enfants du duc d'Orléans, ses élèves aussi. C'est elle-même qui avait indiqué le sujet, et pour ainsi dire composé le tableau. Le bourreau lui arrachait un de ses enfants, qui était le comte de Beaujolais, auquel elle montrait le ciel ; à droite se trouvait le duc de Chartres, et dans le fond le duc de Montpensier (1). En 1791, encore que pour quelques-uns le tableau eût le tort « d'avoir été inspiré par la superstition », on trouvait cela admirable. La duchesse d'Orléans, la malheureuse mère de ces trois petits modèles que leur gouvernante exhortait au martyre, était seule alors à penser que cette imagination n'était point touchante. C'est du reste de cette année 1791 que date sa brouille et sa séparation définitive d'avec son mari, qu'elle laissait décidément à celle qui lui avait tout pris, même le cœur de ses enfants.

1791 ! C'est le terme de la révolution bourgeoise. Maintenant, c'est la populace qui continue la besogne. Plus de conversation, plus de littérature, plus d'art. Les artistes sont aux frontières, au club, ou se cachent. C'est à peine si David lui-même trouve le temps d'exprimer dans quelques tableaux d'actualité les colères et les enthousiasmes de la Révolution. Il peint Le Pelletier de Saint-Fargeau assassiné ; il dessine le nu héroïque et délicieux du jeune Bara (2) et cale, dans sa baignoire tragique, le cadavre sanglant de Marat (3). Mais ce sont là des manifestations de civisme. Qui donc s'intéresserait à la valeur d'art d'un tableau ?

(1) Ces indications ont été données par Louis-Philippe lui-même dans une note écrite de sa propre main, publiée dans les *Nouvelles archives de l'Art français*. (Tome III, p. 364.)

(2) Musée Calvet, Avignon.

(3) Musée de Bruxelles.

Dans cette vie intense qui emporte Paris vers le triomphe ou les catastrophes, le souci esthétique n'est plus que la plus vaine des vanités.

Aussi, les portraits de cette époque ne sont presque plus que des documents iconographiques qui empruntent tout leur intérêt à la personnalité du modèle. C'est presque par hasard qu'on peut y trouver le souvenir d'un art qui semble oublié, et ceux mêmes où luit cette lumière intérieure qui fait l'émotion, la valeur durable d'une toile ou d'un pastel, ont quelque chose de fruste et de brutal. Regardez ces visages des hommes de la Révolution groupés au Musée Carnavalet par le pieux souci que Paris a de son histoire. Tous ont les traits durement caractérisés, tous trahissent le tempérament physique de l'individu, bien plus que l'aspect de son intelligence ou de sa sensibilité. On accentue la bestialité du masque de Danton, la sournoiserie bilieuse de Barrère ou de Robespierre, l'égarement de Marat. Comme dans ces scènes tragiques où la haine emporte tout et où, sous le factice de l'éducation, l'animal humain, sanguinaire ou timide, reparaît dans le politicien aux abois, dans le petit-maître épouvanté, dans le théoricien ou dans l'homme de lettres, c'est le primitif ici qu'on distingue dans le civilisé. Pas un de ces portraits qui ne confine à la caricature. Les traits de cette analyse aiguë que La Tour avait poussée si loin s'accentuent, se grossissent jusqu'à l'outrance sous le pinceau des Ducreux, des Boze, des Laneuville, et tous semblent poursuivre l'idéal de cet art forcené que nous montre le fameux croquis de Marie-Antoinette que David prit d'une fenêtre, tandis que la Reine, les mains liées derrière le dos, allait à la mort dans la charrette fatale.

Même dans les portraits de femme, il semble que l'art de la Révolution ne s'adoucisse pas. « Les femmes de la Révolution, disent les Goncourt (1), manquent d'une grâce et de ce quelque

(1) E. et J. de Goncourt : La société française pendant la Révolution.

chose de leur sexe qui est le charme même des actrices de l'histoire. Elles ne sont pas femmes, elles sont de cette *mascula proles* dont parle le poète... Celle-ci s'est appris à elle-même la raison avant d'écouter les rêves d'adolescence et c'est Plutarque qui lui a été son catéchisme. Mme Roland est un parti. — Charlotte Corday est Brutus ; et elle a dépouillé si complètement son caractère de jeune fille qu'en sa dernière lettre à Barbaroux, elle tourne en une ironie presque pieuse l'effarouchement de sa pudeur. — Olympe de Gouge, qui a voulu défendre Louis XVI, est un fou héroïque, comme un Malesherbes. Toutes, elles défendent l'apitoiement à la postérité. Elles veulent être pleurées en hommes. Femmes, elles abdiquent leur sourire, leur enchantement, leur faiblesse. Femmes, elles ont vécu sans aimer. »

Les portraits féminins qui nous sont restés de cette époque sanglante paraissent tous justifier cette observation. Les images qui nous sont parvenues de Mme Roland ont quelque chose de sec et de pédant. Le portrait de Charlotte Corday, par Hauer (1), est volontaire et tendu. Mais ce qui semble incarner le plus complètement l'idéal féminin de la Révolution à l'époque de la Terreur, c'est le portrait brutal et vulgaire dans lequel Garneray a représenté Mlle Maillard en déesse Raison, beauté épaisse et colossale, véritable type de la belle fille, telle que la comprend la foule.

Mais à côté des portraits des vainqueurs, à côté des portraits révolutionnaires, il faut montrer les portraits des vaincus, les portraits des « victimes de la Terreur ». Au point de vue de l'art, ils n'ont pas plus de valeur. Ce sont des esquisses, des miniatures, de simples croquis pris à la hâte par un compagnon de captivité, amateur ou peintre de profession.

« Ces messieurs, disait l'administrateur Pergot des hôtes de

(1) Musée de Versailles.

Saint-Lazare (1), se consolent avec des portraits d'être privés des originaux, et ne s'aperçoivent plus qu'ils sont en prison. » C'est un engouement universel. Dans toutes les prisons de la Terreur, on passe son temps à se faire peindre.

« Je me suis mis en campagne, écrit dans ses mémoires le miniaturiste Isabey, offrant mes services à toutes les âmes en peine. Je baptisai mes œuvres nouvelles du titre de « Portraits de la Consolation ». Tout le monde en voulait. Isabey ne pouvait suffire aux commandes; de même Mme de Condorcet qui trouve un gagne-pain à utiliser son talent d'amateur (2). Mais ce sont encore les peintres détenus à qui l'on recourt de préférence : tel est Suvée à qui son titre de peintre du Roi a valu l'emprisonnement et à qui l'on doit le seul portrait authentique d'André Chénier (3); Boze que son témoignage en faveur de la « veuve Capet » a rendu suspect, et bien d'autres moins connus, auteurs obscurs de ces miniatures hâtives et touchantes que l'on portera comme bijoux, encadrées d'un cercle d'or, aux « bals des victimes ».

C'est du reste ce style larmoyant, ce style à la « victime » qui finit par triompher. Il domine le Salon de l'an IV (1795), le 9 Thermidor du pinceau, comme l'appellent les Goncourt. « Ce ne sont qu'apitoiements sur les morts, « dictés au cœur par les regards. » On ne compte plus les veuves, les mères, les filles, pleurant sur un tombeau. Suvée triomphe avec les portraits d'André Chénier et des deux frères Trudaine, fils du célèbre intendant des finances dont la tête était tombée sous le couperet de la guillotine. Le livret du Salon rappelait les circonstances dans lesquelles l'image avait été exécutée. « Le citoyen Suvée attendait lui-même, au 9 Thermidor, son propre supplice quand il donnait

---

(1) DUSAULCHOY : L'agonie de Saint-Lazare.

(2) A. GUILLOIS : La marquise de Condorcet.

(3) PROSPER DORBEC : Le portrait pendant la Révolution. Revue de l'art ancien et moderne. Janvier/février 1907.

la dernière séance au citoyen Trudaine que l'on vint arracher de ses bras pour le conduire à l'échafaud ». Ce Salon de 1795 fut d'ailleurs fort médiocre. L'art français semblait mort. David était en prison. Paris épuisé, stupéfié, s'étonnait de vivre et ne songeait pas encore à s'en réjouir.

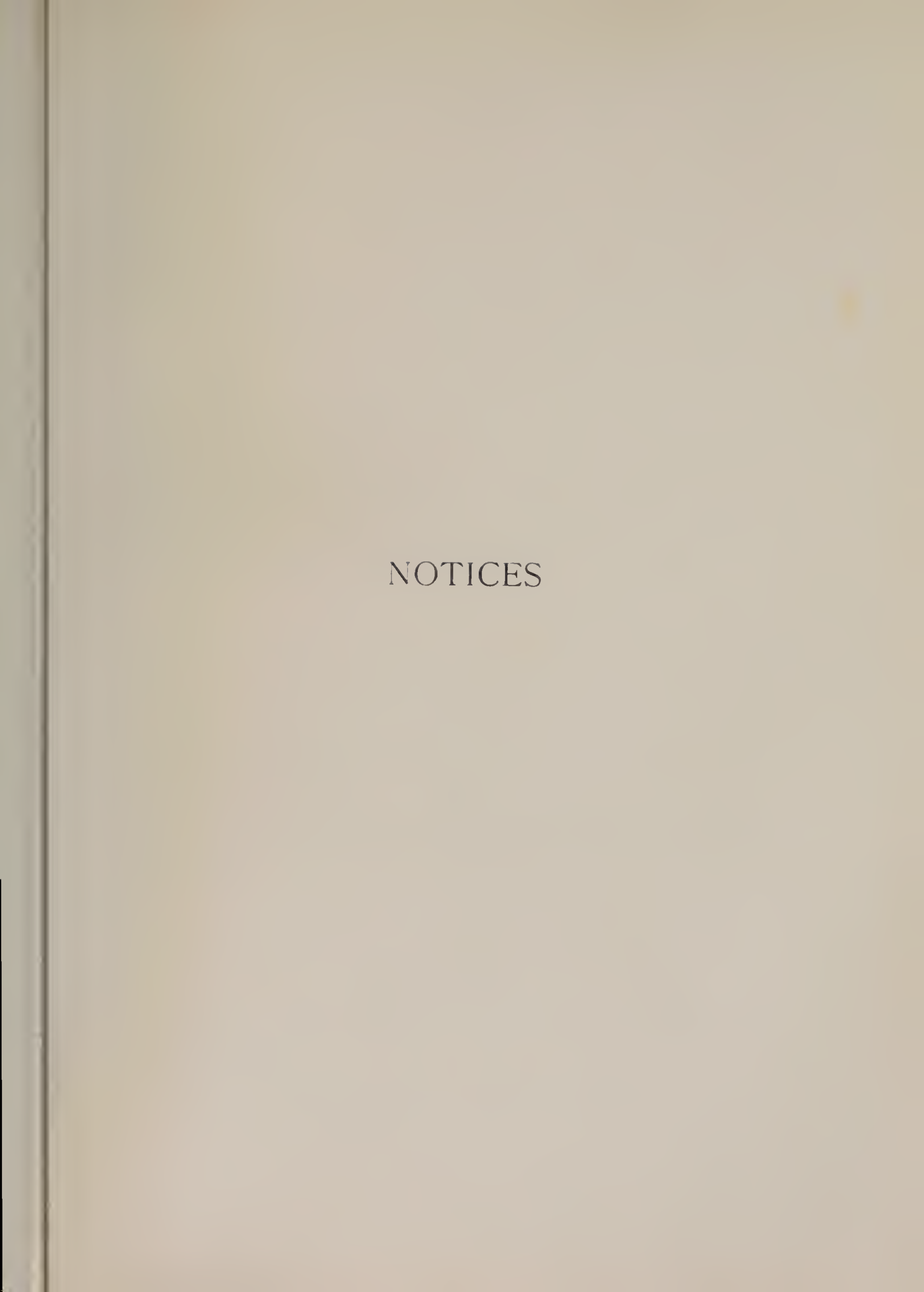
Etrange instant où le monde est dans l'attente, où personne ne sait encore du juste s'il faut regretter ou espérer. L'ancienne société est bien morte, et nul ne peut deviner comment se reconstituera la société nouvelle. L'art du XVIIIe siècle est mort aussi. Fragonard, le joyeux, l'insouciant, le libre Fragonard se repent de ses libertés et admire son fils Evariste, médiocre élève de David; Greuze, oublié, brisé par les déceptions et les malheurs conjugaux, est en train de mourir de misère et d'abandon. Prudhon, dont l'art exquis unit la grâce du XVIIIe siècle à la grâce antique, poursuit dans l'isolement et le dédain des réalités son rêve inquiet.

Certes, à quelques signes, on pourrait prévoir la renaissance qui se prépare. Mais qui les distinguerait? Où les pourrait-on découvrir? On ne les trouverait assurément pas dans les œuvres de l'honnête Vincent, ni d'Hilaire Ledru, portraitiste du Directoire, ni dans celles de Robert Lefèbvre, qui peindra d'un pinceau éclatant, mais d'une touche banale et vulgaire, les fonctionnaires du Consulat. Peut-être les verrait-on dans ces charmants tableaux de Boilly où revit la rue des dernières années du XVIIIe siècle et qui nous donnent le décor et l'aspect du monde un peu vulgaire mais si gentiment optimiste que chantera Béranger. Ce ne sont pas là des œuvres de très haute valeur, mais elle ont de la vivacité et de l'esprit. On y trouve quelque chose de libre, de primesautier qui décèle la bonne sève française. Il y a là un retour vers le vieux fonds populaire où il faut toujours chercher les permanences d'un caractère national.

Le XVIIIe siècle, et tout ce qu'il avait aimé, s'était alors enfoncé pour jamais dans l'histoire. Il semblait que rien de lui ne

dût subsister. Ses grâces paraissaient vaines et surannées; les survivants de ses philosophes ne reconnaissaient pas ses idées sous l'application qu'on leur avait donnée, ou, plus ou moins douloureusement, les reniaient ; son art, enfin, allait subir une longue éclipse. Pendant plus de soixante ans, la France allait ignorer ou mépriser Watteau et Boucher, La Tour et Chardin, le meilleur de ses gloires. Mais il semble qu'en art il y ait une justice. A mesure que, sous la poussée d'un monde nouveau qu'on espère ou qu'on craint, tout ce que le monde d'autrefois nous avait laissé de grâce et de politesse a été remis en question, la société française est revenue plus dévotement vers un passé dont elle s'est enfin sentie l'héritière. Elle s'est reprise, un peu aveuglément peut-être, à tout aimer de ce passé, et elle a découvert des grandeurs éternelles dans un art où elle n'avait vu que frivolité, mais où elle a distingué tout à coup le meilleur miroir qu'elle ait jamais eu d'elle-même. L'élite européenne a suivi le même mouvement avec d'autant plus d'enthousiasme qu'elle a vu dans le XVIIIe siècle français ce qui, dans la civilisation française, lui est le plus nécessaire et le plus assimilable. Dans l'engouement de tous les Européens civilisés pour La Tour, pour Nattier, pour Boucher, pour Watteau, pour Péronneau et pour Chardin, il y a autre chose qu'une mode : il y a le sentiment très net que ces artistes, sous leur allure française, ont exprimé un aspect éternel et nécessaire de la civilisation polie.





NOTICES

AUBRY (Etienne)

1745-1785

Né à Versailles, dans une famille pauvre, Etienne Aubry put, ainsi que son frère, le premier traducteur de *Werther*, faire d'assez bonnes études, grâce à la protection du comte d'Angiviller. Comme il montrait des dispositions pour le dessin, on le plaça dans les bureaux de l'Intendance des Bâtiments du Roi pour laquelle il copia un grand nombre de portraits officiels. A force de faire des copies, le désir lui vint de faire des originaux ; il y réussit si heureusement que M. d'Angiviller voulut l'envoyer à Rome. Mais il était déjà malade quand il partit. Le climat romain l'acheva ; il s'éteignit dans la Ville Eternelle en 1781, avant d'avoir donné sa mesure. Aubry est un portraitiste de second ordre qui cherche à imiter Greuze et qui subit fortement l'influence de Vien. Il avait été reçu à l'Académie en 1775.

Principaux portraits

Noël Hallé (Louvre).

Claude Vassé (Louvre).

Lui-même (Louvre).

Le comte d'Angiviller. Le marquis de la Billarderie. Etienne Jaurat. Madame Victoire. Le comte de la Vauguyon. Le comte de Noailles. Le maréchal de Broglie.

Bibliographie

Diderot. — *Salons*. Tome X et XI de l'édition Assezat-Tourneux, Paris, Garnier frères, 1876.

Biographie universelle. Supplément. Paris, Michaud, 1834.

Eckard. — *Biographie de Versailles*, 1836, p. 183-184.

E. Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, ouvrage commencé par Emile Bellier de la Chavignerie, continué par Louis Auvray. Paris, Renouard, 1885.

AVED (André-Joseph Camellot)

1702-1766

Aved est un de ces maîtres qui doivent autant à certaines de leurs qualités qu'à leurs défauts de ne pas occuper dans l'histoire de l'art le rang qu'ils méritent. Cet excellent portraitiste n'avait rien de ce qu'il fallait pour être à la mode au temps où régnaient Nattier et Van Loo : la légèreté, la grâce du pinceau, le charme du dessin. Mais il avait d'autres vertus. C'est un peintre solide et puissant, habile à donner à ses modèles cette intensité de vie qui est la beauté des portraits hollandais. C'est du reste en Hollande qu'il s'était formé.

Né à Douai, le 12 janvier 1702, il était encore tout enfant quand il perdit son père qui était médecin. Un de ses parents, son beau-frère ou son oncle, capitaine aux gardes hollandaises, emmena la famille à Amsterdam, où la mère du jeune Aved ne tarda pas à se remarier avec un nommé Noël-Isaac Bisson. On destinait le jeune homme au métier des armes, mais la vue des estampes de Bernard Picart, artiste parisien établi en Hollande, décida de sa vocation. C'est chez lui qu'il apprit les premiers éléments de son métier.

Puis il parcourut les Pays-Bas, visita les cabinets des collectionneurs, et s'initia si bien au métier des maîtres flamands et hollandais qu'il était déjà fort habile quand il vint s'établir à Paris en 1721. Voulant pourtant parfaire son éducation, il entra dans l'atelier d'Alexis-Simon Belle qui le mit en relation avec quelques artistes de son âge auxquels il se lia d'une amitié qui ne se démentit jamais : Chardin, Tocqué, Cochin et le graveur Nicolas Tardieu. Peu après, il épousa Anne-Charlotte Gauthier de Loiserolle, fille d'un officier au régiment de Rouergue qui, légèrement plus âgée que lui, lui apporta une petite fortune. La protection du marquis de Vintimille qui, ayant donné son nom à l'une des premières maîtresses de Louis XV, était un des seigneurs les plus puissants du moment, lui valut quelques succès à la Cour, et notamment la commande de ce portrait de Saïd-Pacha, Beglier-Bey, l'envoyé ottoman, qui excitait alors l'universelle curiosité. Mais la manière simple et bourgeoise d'Aved ne pouvait plaire longtemps dans un monde pour lequel Nattier était le grand maître. Il dut se résigner à n'être que le portraitiste de « la ville ». Il le fit sans peine et, reçu à l'Académie, comme agréé en 1731,

comme titulaire en 1734, il vécut jusqu'à la fin de ses jours d'une vie tranquille et aisée, ne cherchant pas les commandes, accumulant, dans sa maison de la rue de Bourbon, les tableaux et les œuvres d'art, qu'il acquérait principalement en Hollande, où il se rendait assez régulièrement pour aller voir sa mère. « C'était, disent les biographes, un homme de belle et heureuse physionomie, d'esprit orné, agréable dans la conversation, de caractère noble, généreux, compatissant. » Il était particulièrement lié avec Chardin, dont le talent s'apparentait au sien, au point que M. Prosper Dorbec a pu suggérer que les deux artistes auraient quelquefois collaboré. Toujours est-il que depuis la vogue de Chardin, plusieurs portraits d'Aved semblent avoir été attribués à ce peintre.

Aved mourut d'une attaque de paralysie en 1766. Parmi les nombreux traits de générosité qu'on lui attribue, il convient de citer l'hospitalité qu'il donna au poète Jean-Baptiste Rousseau pendant le séjour caché que celui-ci fit à Paris dans le temps que sa condamnation pour un libelle dont il n'était d'ailleurs pas l'auteur, le forçait de vivre en exil à Bruxelles. Loger un proscrit présentait alors certains dangers qui ne firent pas reculer l'amitié d'Aved. Le beau portrait de Rousseau, par Aved, au musée de Versailles, est un souvenir de ce trait de générosité.

Principaux Portraits

Le marquis de Mirabeau (Louvre).

P. J. Cazes (Louvre).

J. F. De Troy (Louvre).

Jean-Baptiste Rousseau (musée de Versailles).

Mme de Tencin (musée de Valenciennes).

Jean-Philippe Rameau (musée de Dijon).

Guillaume IV, stathouder de Hollande (musée d'Amsterdam). Autre portrait du même personnage à La Haye.

Saïd-Pacha (musée de Versailles).

Mme Crozat (musée de Montpellier). (Ce tableau, longtemps attribué à Chardin, était censé représenter Mme Geoffrin. C'est à M. Maurice Tourneux

qu'on en doit l'identification et l'attribution à Aved. [Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, T. I, pag. 471]).

M. Roques (coll. Sedelmeyer, Paris).

Portrait de femme (coll. Taigny, Paris).

Anne-Charlotte Gauthier de Loiserolle, femme d'Aved (gravé par Baléchou). Mlle de Loiserolle (gravé par Baléchou). L'abbé Capperonnier (gravé par Lépicié). Le père Lynières, confesseur du Roi (gravé par Baléchou). Louis Racine (gravé par Petit). Catherine de Seyne, actrice de la Comédie française (gravé par Fessard). M. Polinchove, premier président du Parlement de Flandre (gravé par Mellini). Le marquis de Vintimille. M. de Calonne (à 23 ans). M. Rigoley de Juvigny. Le maréchal de Clermont-Tonnerre. Mme de Laval-Montmorency, duchesse de Looz-Corswarem. Mme Arlon. M. de Saint-Georges, capitaine de vaisseau.

Bibliographie

Mariette. — *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale, et annoté par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1853.

E. Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

Diderot. — *Salons.*

De Fontenay. — *Dictionnaire des artistes.* Paris, 1782.

Le Nécrologe des hommes célèbres de France, par une société de gens de lettres. Paris, 1757-1782.

Catalogue raisonné des tableaux d'Italie, des Flandres, etc., du cabinet de M. Aved, par Rémy. Paris, 1756. Ce catalogue est précédé d'une préface qui, selon Mariette, aurait été rédigée par le fils du peintre, avocat au Parlement.

Mémoires de G. Wille, publiés par G. Duplessis. Paris, 1857.

Prosper Dorbec. — *Les portraitistes Aved et Chardin. (Gazette des Beaux-Arts*, 1904. Tome II).

Dussieux. — *Les artistes français à l'étranger.* (*Revue universelle des arts*, publiée par Paul Lacroix).

BELLE (Alexis-Simon)

1674-1734

Belle est un des peintres les plus intéressants du commencement du XVIIIe siècle. C'est un artiste de transition bien que par son style il soit beaucoup plus proche de l'école du XVIIe siècle que Largillière ou même que Rigaud. Né à Paris en 1674, il fut élève de François de Troy et dès ses débuts se consacra presque exclusivement au portrait.

Reçu à l'Académie en 1703, Belle eut une carrière de peintre officiel. Agréé comme peintre du Roi, il fut le portraitiste ordinaire de la famille royale et de la haute noblesse. Il s'acquit ainsi une fortune respectable qui lui permit d'acheter des charges publiques : celle de contrôleur des rentes du clergé, celle de contrôleur de la volaille aux portes de Paris et au marché de la Vallée de Misère. On sait qu'à cette époque ces sortes de charges, d'ailleurs très lucratives, n'étaient presque jamais remplies par leur titulaire, qui se contentait d'en percevoir les bénéfices.

Belle avait épousé en secondes noces une fille du graveur Hortemels. Il fut le maître de son fils, médiocre peintre d'histoire ainsi que d'Aved. Il mourut en 1734.

Principaux Portraits

Louis XV enfant (musée de Versailles).
La reine Marie Leczinska et le Dauphin (musée de Versailles).
Jacques Stuart, « le chevalier de Saint-Georges » (musée de Versailles).
Madame Adélaïde de France, enfant (musée de Versailles).
Marie-Anne-Victoire infante (musée de Versailles).
De Troy (école des Beaux-Arts).
François de Troy (musée du Louvre).
Mlle de Béthisy et son frère, enfants (musée de Versailles).
Stanislas Leczinski. Le duc d'Aumont.

Bibliographie

Mariette. — *Abecedario.*

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture. Paris, 1854.

Jal. — *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits. Paris, Henri Plon, 1867.

BOILLY (Louis-Léopold)

1761-1845

C'est surtout comme peintre de petites figures et de scènes de mœurs que Boilly est apprécié des amateurs contemporains, mais c'est également un portraitiste intéressant. Son œuvre a une grande valeur iconographique. Si Boilly nous a donné la juste et spirituelle image de la vie des rues parisiennes à l'époque de la Révolution et du Directoire, il nous a également laissé d'intéressantes effigies des personnages qui jouèrent alors un rôle.

Né à la Bassée près de Lille, en 1761, Boilly a fait son éducation de peintre chez les « petits maîtres » de la fin du XVIII[e] siècle. Il en a l'esprit et l'imagination, mais sa peinture est plus sèche, plus dure, son coloris plus uniforme. Spirituels et ressemblants, au dire de tous les contemporains, ses portraits ont souvent quelque chose de froid et de figé. La fécondité de Boilly fut prodigieuse. Il peignit, dit-on, jusqu'à cinq mille portraits. Ses tableaux de mœurs, ses dessins, ses lithographies, ses caricatures sont innombrables. Boilly est mort à Paris en 1845.

Principaux Portraits

Robespierre, 1783 (musée Carnavalet).

Marmontel (musée de Versailles).

M[me] Tallien (musée de Bordeaux).

Le sculpteur Houdon entouré de ses élèves (musée de Cherbourg).

Lui-même (coll. Henri Rochefort).

La princesse Borghèse. Brongnard. Desaugiers. Firmin-Didot. M[me] Campan. M[me] Vigée-Lebrun. Esmenard. Destut de Tracy. Pigault-Lebrun. Alexandre Duval. Quatremère de Quincy. Lethière. Picard (le vaudevilliste). Volney. Monge. Ampère. Bosio. Bréguet. Cherubini. Chaptal. Corvisart. Cuvier. David. Casimir Delavigne. Bigot de Préameneu. Le chanteur Garat.

Alexandre de Humboldt. Lacépède. Lacretelle. Lanjuinais. L'abbé Morellet Ginguenée. Prudhon. Le graveur Tardieu. Villemain. Volney. Percier. Carle Vernet.

Bibliographie

Arthur Dinaux. — *Boilly* (*L'Artiste*, oct. 1850).

Paul Marmottan. — *L'Ecole française de peinture*. Paris, Laurens, 1886.

Charles Blanc. — *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Ecole française. Paris, Renouard, 1862.

BOUCHER (François)

1703-1770

Né à Paris en 1703, François Boucher est le fils d'un peintre obscur, dessinateur de broderies, qui fut probablement son premier maître. Il prit ensuite des leçons de Lemoyne et apprit la gravure chez le père Cars. Il collabora activement dans sa jeunesse à *L'Œuvre d'Antoine Watteau, gravé d'après les tableaux et dessins originaux du peintre, pris du cabinet du Roi et des plus curieux de l'Europe*, entrepris par M. de Julienne, simple gagne-pain qui lui permit de poursuivre son apprentissage et de remporter le prix de peinture de l'Académie. Après un court séjour à Rome où il semble avoir principalement étudié l'Albane et Pietro da Cortone, il revint à Paris, où il mena jusqu'à sa mort (1770) une vie singulièrement active de travail et de plaisir.

Peintre favori de Mme de Pompadour qui donna à Louis XV l'habitude de son talent, il exécuta un grand nombre de décorations pour les « petits appartements », pour les châteaux de Choisy, de Fontainebleau, de Bellevue, ainsi que pour de riches amateurs. Il fournit aussi beaucoup de cartons aux Manufactures royales de Beauvais et des Gobelins. C'est le décorateur le plus ingénieux, le plus caractéristique et le mieux doué du XVIIIe siècle. Considéré de son temps « comme le maître inimitable en tous les genres », il fut la première victime de la réaction classique qui, malgré le fameux mot de David : « N'est pas Boucher qui veut », le tint à la suite de Diderot pour le corrupteur du goût et le propagateur de la décadence. On est revenu de ces deux injustices et Boucher apparaît aujourd'hui comme un charmant « petit maître » et comme un merveilleux décorateur.

Il a fait très peu de portraits, mais il a retracé plusieurs fois l'image de sa protectrice Mme de Pompadour et quelques-uns de ces portraits sont des plus remarquables.



Boucher. — Portrait de jeune femme.
(Musée du Louvre).

Principaux Portraits

Mme de Pompadour (musée d'Edimbourg).
Mme de Pompadour (coll. de Schlichting, Paris).
Mme de Pompadour (coll. Wallace, Londres).
Portrait de jeune femme inconnue, « la Femme au manchon » (Louvre).

Bibliographie

Mariette. — *Abecedario.*

Diderot. — *Salons,* passim.

Edmond et Jules de Goncourt. — *L'Art au* XVIIIe *siècle.* Paris, Rapilly, 1873.

Paul Mantz. — *François Boucher, Lemoyne et Natoire.* Paris, 1880.

André Michel. — *François Boucher* (Collection des artistes célèbres). Paris, 1889.

Nécrologe français.

Charles Blanc. — *Histoire des peintres.* Ecole française.

BOZE (Joseph)

1744-1826

Boze est un peintre assez médiocre qui a cependant donné quelques bons portraits. A l'époque si pauvre de la Révolution, il put compter comme un des artistes les plus estimables. Il était né aux Martigues, près de Marseille, en 1744. Sous le ministère de Brienne, il obtint le titre de peintre breveté de la guerre, ce qui lui valut de faire un portrait de Louis XVI. Le Roi en fut enchanté, et combla le peintre de tant d'éloges que celui-ci en acquit un dévouement inaltérable à la monarchie et à la maison de Bourbon. Lorsque la Révolution éclata, il fit pourtant le portrait de quelques députés de la Constituante, et notamment de Robespierre, de Target et de Mirabeau. De plus en plus mêlé aux intrigues politiques, il fut plusieurs fois sur le point d'être arrêté. Il parvint cependant à éviter l'emprisonnement jusqu'au procès de la Reine. Mais alors, ayant été appelé en témoignage, il eut le courage de faire une déposition favorable à l'accusée. Sur une motion indignée de Coffinhal, il fut immédiatement décrété d'arrestation et envoyé à la Conciergerie. Heureusement, les infatigables démarches de sa femme retardèrent son procès jusqu'au 9 Thermidor qui lui sauva la vie. Il passa ensuite en Angleterre où il devint un des peintres de l'Emigration. Rentré en France à la Restauration, il obtint une pension de Louis XVIII, et devint un des artistes favoris de la Cour. Il mourut à Paris en 1826.

Les meilleurs portraits de Boze sont des pastels.

Principaux Portraits

Le duc de Berry, enfant (musée de Versailles).
Le maréchal marquis de Castries (musée de Versailles).
Portrait d'homme (Louvre).
Marat (musée Carnavalet).

Amélie de Croy, comtesse d'Orsay (Louvre).
Bonnefoy du Plan (musée de Versailles).
Louis XVI. Louis XVIII. Le maréchal Berthier, prince de Neuchâtel.

Bibliographie

Le Bas. — *Dictionnaire encyclopédique de l'histoire de France*, publié dans *L'Univers, ou histoire et description de tous les peuples*. Paris, Firmin-Didot, 1840.

Journal des arts, des sciences et de la littérature, des 10, 13 et 20 Thermidor, an IX.

Prosper Dorbec. — *Le Portrait pendant la Révolution*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, janv. et févr. 1907).

CALLET (François)

1741-1823

Peintre d'histoire assez secondaire, Callet fut un des portraitistes officiels de la Cour de Louis XVI. Né à Paris en 1741, il obtint le grand prix de peinture en 1764, et fut reçu à l'Académie en 1780. Après la Révolution, il continua paisiblement jusqu'en 1823 une carrière honorable et tranquille de peintre officiel.

Principaux Portraits

Louis XVI (musée de Versailles).

Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans (musée de Versailles).

Le docteur Desgenettes (musée de Versailles).

Le comte d'Artois. Le comte de Provence. Le comte de Vergennes. Louis XVIII.

Bibliographie

Article nécrologique publié dans le journal parisien *La Pandore* du 9 octobre 1823.

E. Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

CARMONTELLE (Louis Carrogis, dit)

1717-1806

Carmontelle est plutôt un amateur qu'un véritable artiste, mais les innombrables portraits qu'il a laissés des personnages de la seconde moitié du XVIIIe siècle ont une incontestable valeur documentaire.

« M. de Carmontelle, écrit Grimm en 1763, se fait, depuis plusieurs années, un recueil de portraits dessinés au crayon, et lavés en couleur de détrempe. Il a le talent de saisir singulièrement l'air, le maintien, l'esprit de la figure, plus que la ressemblance des traits. Il m'arrive tous les jours de reconnaître dans le monde des gens que je n'ai jamais vus que dans ce recueil. Ses portraits de figures toutes en pied se font en deux heures de temps avec une facilité surprenante. Il est ainsi parvenu à avoir le portrait de toutes les femmes de Paris de leur aveu. Ces recueils qu'il augmente tous les jours donnent aussi une idée de la variété des conditions ; des hommes et des femmes de tout état, de tout âge, s'y trouvent pêle-mêle, depuis Monsieur le Dauphin jusqu'au frotteur de Saint-Cloud. »

Le mérite artistique de ces dessins est à peu près nul, mais nous trouvons dans ce qui nous est resté de l'œuvre dessiné de Carmontelle une véritable galerie de toute la société du duc d'Orléans dont ce fils d'un cordonnier de Paris était devenu le lecteur et le familier. La plupart des portraits de Carmontelle ayant été achetés par le duc d'Anmale se trouvent à Chantilly. On ne peut songer à en faire une énumeration même sommaire.

Bibliographie

Roger Portalis. — *Les dessinateurs d'illustration au XVIIIe siècle.*

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

Jal. — *Dictionnaire critique.*

Grimm. — *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790. Paris, Furne et Ladrange, 1829.

CHARDIN (Jean-Baptiste-Siméon)

1699-1779

Chardin, le grand Chardin, n'est pas à proprement parler un portraitiste, mais on ne peut pas dire cependant que le portrait ait été vraiment exceptionnel dans son œuvre, car, outre ses pastels et ses toiles qui prennent le titre de portraits, on peut ranger dans ce genre certains tableaux d'intérieur où sont reproduits, avec une fidélité sans égale, les traits de plusieurs personnes de son entourage que la critique moderne a pu identifier avec plus ou moins de sûreté : tels *L'Enfant au toton*, le *Jeune homme au violon*.

La laborieuse carrière de Chardin est tout unie et simple. Fils d'un ébéniste habile qui avait la commande des billards du Roi, il eut pour premier maître Cazes. Maïs ce peintre académique et froid semble n'avoir eu aucune influence sur son talent. Il n'eut en réalité d'autre maître que lui-même et la nature, comme on disait de son temps. Après avoir travaillé quelque peu dans l'atelier de différents peintres, notamment chez Noël-Nicolas Coypel pour qui il peignit des accessoires, il exposa d'abord à la place Dauphine; mais, à la suite d'un succès retentissant qu'il obtint en 1728 à un de ces Salons en plein vent, il fut reçu à l'Académie à l'applaudissement général. A partir de ce moment, il exposa régulièrement à tous les Salons du Louvre, avec un succès toujours égal, des natures-mortes et des intérieurs. Elu conseiller de l'Académie en 1743, trésorier en 1755, pensionné du Roi en 1752, il obtint en 1757 un logement au Palais du Louvre où il mourut en 1779.

Les portraits de Chardin — aussi bien ses pastels que ses portraits à l'huile — sont de ces œuvres qui échappent à la mode et à l'époque : elles peuvent compter parmi les plus belles de tous les temps et de toutes les écoles.

Principaux Portraits

Auguste-Gabriel Godefroy, « l'Enfant au toton » (Louvre).
Le fils de M. Lenoir (un des « Châteaux de cartes ») (Louvre).
Lui-même, pastel. (Louvre) (gravé par Chevillet).

Marguerite Pouget, sa femme, pastel (Louvre).
Charles Godefroy, « le Jeune homme au violon » (Louvre).
Portrait dit de Rameau (musée de Dijon).
Portrait d'un ancien seigneur de la Mothe Sainte-Héray (musée de Niort).
d'Alembert (?) (Strafford House, Londres).
Lui-même (Strafford house, Londres).
Lui-même, pastel (coll. Léon Michel Lévy, Paris).
Le peintre Aved (coll. Paul Bureau, Paris).
Andréas Levret (gravé par Dupin). Antoine Louis (gravé par Louis Legrand).

Bibliographie

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Academie royale de peinture et de sculpture.

Le nécrologe des hommes célèbres de France. 1780. T. XV.

Mariette. — *Abecedario.*

Edmond et Jules de Goncourt. — *L'art du XVIIIe siècle.*

Diderot. — *Salons.*

Emmanuel Bocher. — *Les gravures françaises du XVIIIe siècle.* Paris, 1876.

Charles Blanc. — *Histoire des peintres.*

Henri de Chennevières. — *Chardin au musée du Louvre (Gazette des Beaux-Arts,* juillet 1888, février 1889).

Prosper Dorbec. — *Les portraitistes Aved et Chardin (Gazette des Beaux-Arts,* 1904. Tome II).

Jean Guiffrey. — *L'exposition Chardin-Fragonard (Revue de l'Art ancien et moderne,* août 1903).

Gaston Schefer. — *Chardin* (Collection des grands artistes). Paris, Laurens.

Wille. — *Mémoires et Journal.*

Cochin. — *Essai sur la vie de Chardin,* publié par Charles Henry, Paris, 1880.

Marc Furcy-Raynaud. — *Chardin et la direction générale des bâtiments du Roy (Chronique des arts et de la curiosité,* 29 juillet 1899).

L. de Fourcaud. — *J. B. Siméon Chardin (Revue de l'Art ancien et moderne*, juill.-déc. 1899).

Edmond Pilon. — *Chardin* (Collection des maîtres de l'art). Paris, Plon, 1909.

Paul Leprieur. — *Les récentes acquisitions du département des peintures au musée du Louvre (Gazette des Beaux-Art*, janv.-févr. 1909). (A consulter sur les portraits de Charles et de Gabriel Godefroy, le jeune homme au violon et l'enfant au toton).

Paul-Ratouis de Limay. — *Un amateur orléanais au dix-huitième siècle, Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800).* Paris, 1907.

COYPEL (Charles)

1694-1752

Né à Paris en 1694, fils d'Antoine Coypel, premier peintre du Roi, Charles Coypel appartient à une famille qui a donné quatre peintres à l'école française : Noël (1628-1707), Antoine (1661-1722), Noël-Nicolas (1690-1734), Charles (1694-1752).

Aucun, sauf Noël-Nicolas — à qui l'on doit quelques bons pastels — et Charles, n'a fait de portraits, si ce n'est fort exceptionnellement.

Charles Coypel est un peintre de second ordre, à qui la protection de son père, son esprit, ses relations, l'amabilité de son humeur ont fait, de son temps, une immense réputation. Membre de l'Académie en 1715 (à 21 ans), professeur-adjoint en 1720, titulaire en 1730, recteur en 1746, premier peintre du Roi et directeur de l'Académie en 1747, il eut une carrière officielle des plus brillantes, qui l'obligea à aborder les grands sujets, alors qu'il était plutôt fait pour le genre. Exagérant jusqu'à la grimace les procédés usités par Le Brun pour donner de l'expression à la figure humaine, il est plein d'affectation et de maniérisme dans ses grandes compositions et dans la plupart de ses portraits. Ses petits tableaux de genre, au contraire, et particulièrement son amusante suite sur Don Quichotte, sont pleins de goût et d'esprit. Lié d'amitié avec M. Lenormand de Tournehem, directeur des bâtiments du Roi, qui se reposa sur lui de tout ce qui, dans son administration, concernait la peinture, il a exercé une influence considérable sur l'art français, influence généralement heureuse, car il était de caractère généreux, n'abusait pas de sa situation privilégiée, et savait distinguer les artistes de talent qu'il soutenait de son mieux.

Principaux Portraits

Lui-même (Louvre) (gravé par Baléchou).

Le chanteur Jélyotte (Louvre).

Adrienne Lecouvreur (coll. de Mme la comtesse de Beaulaincourt, Paris). (gravé par Drevet).

Guillaume Aubourg, marquis de Boury, pastel (coll. de Mme la baronne Levavasseur, Paris).

Barbe Aubourg, marquise de Boury, pastel (coll. de Mme la baronne Levavasseur, Paris).

Rollin (gravé par Baléchou). Louis XV. Le duc d'Orléans. L'abbé Rothlin.

BIBLIOGRAPHIE

MARIETTE. — *Abecedario.*

JAL. — *Dictionnaire critique.*

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE et AUVRAY. — *Dictionnaire des artistes.*

CHARLES BLANC. — *Histoire des peintres.*

DANLOUX (Pierre)

1745-1809

Peintre assez obscur jusqu'à la Révolution, il partit pour Londres dès les premières émeutes de Paris et devint le peintre attitré de l'Emigration. Il ne rentra en France qu'en 1801 et n'y retrouva pas le succès qu'il avait eu en Angleterre. C'est un agréable petit maître. « Sa touche un peu sèche, un peu mince acquit, au contact des Reynolds et des Gainsborough, un délicat attendrissement, une fleur de morbidesse qui vaut à son art un grand charme de rareté » (Prosper Dorbec).

Principaux Portraits

Robespierre (coll. Jahan-Marcille, Paris).
Mme de Nozière. Brissot. Le comte d'Artois (Charles X).

Bibliographie

Marmottan. — *L'Ecole française de peinture.*
Prosper Dorbec. — *Le portrait pendant la Révolution (Revue de l'Art ancien et moderne,* janv. et févr. 1907).

DAVID (Jacques-Louis)

1748-1825

Né à Paris en 1748, élève de Vien, prix de Rome en 1775, agrégé de l'Académie en 1780, Louis David appartient cependant plutôt au XIXe qu'au XVIIIe siècle. Il est le Réformateur, le destructeur de l'ancienne école, et le créateur d'un idéal en opposition absolue avec l'art de Boucher et de son siècle. Révolutionnaire ardent, membre de la Convention nationale et du Comité de Salut public, régicide et terroriste, il a en quelque sorte introduit dans le domaine de la peinture la méthode jacobine, mais avec une conviction, une intégrité, une ampleur qui font de ce maître dogmatique une des plus intéressantes figures de l'histoire de l'art. Si les tableaux d'histoire et de circonstance qui forment la partie essentielle de l'œuvre de David sont d'un classicisme académique et d'une austérité froide qui mettent ce peintre très loin du XVIIIe siècle, les nombreux portraits qu'il a exécutés tout le long de sa carrière, — depuis le portrait équestre du prince Potocki (1781) jusque ceux qu'il exécuta à Bruxelles, durant l'exil auquel le condamna le retour des Bourbons en 1815 — se rattachent par leur technique aux portraits bourgeois et familiaux du XVIIIe siècle. Quelques-uns d'entre eux sont d'incontestables chefs-d'œuvre.

Principaux Portraits

M. et Mme Pécoul, 1782 (Louvre).
Lui-même, 1794 (Louvre).
M. et Mme Sériziat, 1795 (Louvre).
Mme Récamier, 1800 (Louvre).
Pie VII, 1805 (Louvre).
M. et Mme Mongez, 1812 (Louvre).
Mme Chalgrin (Louvre).
Bailly (Louvre).

Mme Rose Van Thieghem, épouse de J. Morel de Tangry et ses filles, « les trois dames de Gand » (Louvre).

Barère, 1790 (musée de Versailles).

Bonaparte au Mont Saint Bernard, 1800 (musée de Versailles).

Mlle Joly (musée de la Comédie-française).

Marat assassiné (musée de Bruxelles).

Mme Diblon (musée d'Amiens).

Mme Berlier et sa fille (musée de Dijon).

Mme Tallien (musée de Douai).

Gensonné (musée de Dunkerque).

Napoléon en costume impérial (musée de Lille).

La famille de Michel Gérard (musée du Mans).

Alphonse Leroy (musée de Montpellier).

M. Joubert (musée de Montpellier).

Mme Vigée-Lebrun (musée de Rouen).

Mme Calès (musée d'Orléans).

Le comte Potocki à cheval, 1781 (château Potocki Villanow, près Varsovie).

Lavoisier et sa femme, 1787 (coll. de Chazelles).

La marquise Sarcy de Thélusson, 1790 (coll. de Villequier).

La marquise d'Orvilliers, 1790 (coll. de Turenne).

M. Meyer, ministre plénipotentiaire (coll. Jeannin).

Le baron et la baronne Jeannin (coll. Ch. Jeannin).

Mme de Verminac (famille de Verminac, Cahors).

Le baron et la baronne Meunier (familleMeunier, Calais).

Mme David (famille Meunier, Calais).

Bibliographie

J. L. David. — *Le peintre Louis David : documents et souvenirs inédits.* Paris, 1880.

Delécluze. — *Louis David, son école et son temps. Souvenirs.* Paris, 1855.

M. A. Th. (Adolphe Thiers). — *Vie de David.* Paris, 1826.

Le Chevalier Alexandre Lenoir. — *David. Souvenirs historiques.*

TH. THORÉ. — *Les peintres du XIXe siècle; Louis David.* Bruxelles, 1843.

Catalogue des tableaux de galerie et de chevalet, études, etc. de Louis David, premier peintre de l'empereur Napoléon. Vente à Paris, 1835.

MIETTE DE VILLARS. — *Mémoires de David, peintre et député à la Convention nationale.* Paris, 1850.

H. DELABORDE. — *David et son influence sur l'Ecole française* (*Etudes sur les Beaux-Arts*) Paris, 1864.

CHARLES SAUNIER. — *David.* Paris, 1904.

LOUIS BERTRAND. — *La fin du classicisme et le retour à l'antique.* Paris, 1897.

H. LAPAUZE. — *Procès-verbaux de la Commune générale des Arts.* Paris, 1904.

ROGER MARX. — *Etudes sur l'Ecole française.* Paris, 1903.

L. ROSENTHAL. — *David* (Collection des maîtres de l'art).

MARMOTTAN. — *L'Ecole française de peinture.*

CHARLES BLANC. — *Histoire des peintres.*

JAL. — *Dictionnaire critique.*

DE LYEN (Jean François)

1684(?)-1761

On connaît très peu de détails sur ce peintre, à qui l'on doit quelques bons portraits. Jal pense qu'il était né à Gand, mais il vint de bonne heure a Paris où il fut reçu à l'Académie en 1725. Il mourut en 1761.

Principaux Portraits

Guillaume Coustou (Louvre).
Nicolas Bertin (Louvre).
Lui-même (Louvre).

Bibliographie

Jal. — *Dictionnaire critique.*

DESHAYS DE COLLEVILLE (Jean-Baptiste-Henri)

1729(?)-1765

Né à Rouen d'un père assez mauvais peintre, qui lui mit tôt le crayon à la main, Deshays étudia successivement sous Colin de Vermont, Restout, Boucher et Van Loo. Il obtint le prix de l'Académie et partit pour Rome. Il épousa la fille aînée de Boucher le 8 avril 1759 (le même jour que la fille cadette du peintre épousait Baudouin), fut reçu à l'Académie le 26 mai 1759, et mourut le 11 février 1765. Il produisit beaucoup, et ses ouvrages eurent le plus vif succès auprès de ses contemporains. Diderot lui a consacré maint passage élogieux dans ses « Salons ». Peut-être l'admirait-il un peu trop. Deshays n'a fait que peu de portraits. Son frère François Bruno, qui s'adonna presque exclusivement à ce genre, lui est très inférieur. Il mérite à peine d'être mentionné.

Principaux Portraits

M. de la Popelinière. L'Evêque de Poitiers.

Bibliographie

Jal. — *Dictionnaire critique.*
Diderot. — *Salons.*

FRANÇOIS DE TROY

1645-1730

Si l'on s'en tient aux dates et à la personnalité des modèles, François de Troy est bien plutôt du XVIIe que du XVIIIe siècle. Quand il mourut en 1730, il avait quatre-vingt-cinq ans (il était né à Toulouse en 1645) et, de même que Rigaud et Largillière, il était considéré comme un survivant du grand siècle. Mais plus encore que ses émules, il a exercé sur l'art du portrait au XVIIIe siècle une influence décisive. Elève du grave Claude Lefèvre, de son père Nicolas de Troy, peintre de la mairie de Toulouse, et de Nicolas Loir, il a apporté dans le portrait cette touche agréable, spirituelle et maniérée que Nattier devait élever à sa suprême perfection. D'autre part, s'il ne fut pas l'inventeur du portrait-tableau, ce fut lui, du moins, qui lui donna sa vogue. A la mise en scène pompeuse de Rigaud, il préfère une mise en scène gracieuse qui a déjà tout le caractère du XVIIIe siècle. Ce fut, du reste, le portraitiste des femmes. Protégé par Mme de Montespan, puis par Mme de Maintenon, il peignit toutes les grandes dames de la Cour, obtenant d'autant plus de succès qu'il savait être vrai, tout en étant flatteur : « Il conservait toujours à une dame de France, dit Mariette, les grâces de son sexe et le bon air de sa nation ».

François de Troy n'est certainement pas un très grand maître. A sa manière aimable et élégante, nous préférons aujourd'hui la peinture plus vivante de Largillière, et le grand style de Rigaud. Mais c'est un artiste de goût. Son amour de la mise en scène ne l'entraîne pas vers l'affectation. « Le danger du genre, le théâtral, n'apparut jamais sous son pinceau, dit avec raison M. de Chennevières, et ses figures, loin de sembler trop apprêtées, ont toutes un charme de noblesse simple dont le brillant des costumes n'altère en rien le caractère individuel. » François de Troy a fait également quelques tableaux d'histoire. Il fut admis à l'Académie en 1674.

Principaux Portraits

Portrait d'un échevin (Louvre).
Portrait d'homme (Louvre).

Jules Hardouin Mansard (musée de Versailles).

Le comédien Baron (musée de la Comédie française) (gravé par Daullé).

Le duc du Maine (musée de Dresde).

Portrait présumé du joaillier Godefroy (coll. de Mme Emile Trépard, Paris).

Mouton, musicien de Louis XIV (gravé par Edlinck). Lui-même (gravé par Edlinck). Le duc de Bourgogne (gravé par Edlinck). Jacques Stuart, le prétendant (gravé par Edlinck). Le duc d'Anjou (gravé par Edlinck). Le duc de Berry (gravé par Edlinck). M. de Miramion (gravé par Edlinck). Malézieux (gravé par Edlinck). Le Cardinal de Bouillon (gravé par Drevet). Philippe V (gravé par Drevet). Jacques du Champ du Mont (gravé par Drevet). M. de Julienne (gravé par Baléchou). Lefebvre de Caumartin (gravé par Vermeulen).

Bibliographie

Charles Blanc. — *Histoire des peintres.*

Mariette. — *Abecedario.*

D'Argenville. — *Abrégé de la vie des plus fameux peintres.* Paris, 1745-1752.

H. de Chennevières. — *Revue de l'Art*, 1897.

DROUAIS (Hubert)

1699-1767

L'œuvre d'Hubert Drouais, le fondateur de la dynastie des Drouais, est très peu connue parce qu'elle se confond avec celle de son fils dont la renommée l'a éclipsée. Elle n'était cependant pas sans mérite et les contemporains la louèrent beaucoup.

Hubert Drouais, né près de Pont-Audemer en 1699, était le fils d'un modeste peintre normand qui paraît avoir été plutôt un artisan qu'un artiste. Mis en apprentissage à Rouen chez un peintre médiocre, il y fit la connaissance d'un religieux qui se trouvait être le fils de François de Troy alors dans toute sa gloire. Grâce à sa recommandation, il entra dans l'atelier du celèbre portraitiste, qui lui fit faire de nombreuses copies de ses œuvres. Pour gagner sa vie, Hubert Drouais fit également des copies pour Belle, Oudry, Van Loo, Nattier. Il acquit ainsi une rare dextérité de pinceau, si bien que, peu connu encore, il fut reçu à l'Académie en 1730. On a peu de détails sur la vie d'Hubert Drouais. Il semble avoir côtoyé le monde des théâtres car il a fait le portrait de plusieurs actrices à la mode : Mlle Pélissié, Mlle Gaussin, la Camargo. Il a peint aussi des miniatures et des portraits au pastel qui tous se sont perdus. Il n'est du reste jamais parvenu à la grande réputation et son nom serait probablement oublié sans la gloire de son fils.

Principaux Portraits

Le peintre Christophe (Louvre).

Le sculpteur R. de Lorrain (Louvre).

Mlle Gaussin. (Ce portrait qui se trouve actuellement dans la collection de M. le comte d'Haussonville a été longtemps attribué à Nattier, mais plusieurs pensent aujourd'hui qu'il faut le donner à Hubert Drouais).

Mlle Pélissié, de l'Opéra (gravé par Daullé). Mlle Gauthier. La Camargo.

Bibliographie

Le Nécrologe français, 1768.

Diderot. — *Salons.*

Chaussard. — *Le Pausanias français.* 1806.

Emile Dacier. — *Le musée de la Comédie française.* Paris, librairie de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1905.

Prosper Dorbec. — *Les Drouais (Revue de l'Art ancien et moderne*, déc. 1904-janv. 1905).

DROUAIS (François Hubert)

(1727-1775)

François Hubert est un des portraitistes les plus caractéristiques de l'art du XVIIIe siècle. Certes, il en a plutôt les défauts que les qualités; maniéré, conventionnel et superficiel, il n'a pas la touche large et grasse, la couleur chaude, la séduction joyeuse de Nattier; mais, outre que dans certains portraits il échappe à des imperfections qu'il dut peut-être plus à sa faiblesse devant la mode et le succès qu'à lui-même, on ne peut lui refuser l'art de l'arrangement, l'esprit, une grâce à la fois maniérée et ingénue qui n'appartient qu'à lui. Ce n'est assurément pas à Drouais qu'il faudra demander des indications sur les caractères et les physionomies de son temps, mais il nous renseignera merveilleusement sur la mode. « Les physionomies légères et de surface, dit avec raison M. Prosper Dorbec, les physionomies où la vie n'a pas encore empreint de caractère, voilà les sujets qui conviennent à ce dessin cursif, à ce coloris à fleur de toile. C'est un art de modeste portée, mais qui vous a ce tour aisé, primesautier qui n'appartient qu'à son temps. Il est d'ailleurs d'un intérêt plus souvent décoratif qu'expressif; il ne faut pas l'envisager isolément mais au milieu du riant mobilier et des élégances de l'époque auxquels il apporte un si heureux complément ».

François Hubert Drouais jouit parmi ses contemporains d'une vogue immense, d'une vogue qui balança celle de Nattier. Elle l'accueillit dès sa jeunesse. Après avoir été quelque temps l'élève de son père, il passa successivement dans les ateliers de Carle Vanloo, de Boucher et de Nonotte. Il y fit de si rapides progrès et les fit si bien connaître que dès 1757, n'étant pas encore de l'Académie, il peignait le comte de Provence et le duc de Berry. Admis l'année suivante dans « l'illustre compagnie » il fut dès ce moment consacré par la mode. Il fut le peintre de l'enfance élégante, de l'enfance parée et conventionnelle. Même quand il cède « au goût champêtre » qui commençait à s'établir de son temps, il place ses petits gentilshommes et ses petites demoiselles dans un décor, dans un costume, dans une attitude de théâtre, et, par ce trait aussi, il est l'historien de la mode au XVIIIe siècle. Bien que Diderot, que ses colorations crayeuses et son maniérisme agaçaient, ait souvent médit de sa peinture, Drouais fut, en somme, universellement admiré de son

temps Il ne cessa de jouir des faveurs de la Cour. Après avoir peint Mme de Pompadour, il devint l'artiste préféré de Mme du Barry et il était encore dans toute sa gloire quand il mourut d'une maladie de cœur en 1775.

Principaux Portraits

Le comte d'Artois et Madame Clothilde, enfants (Louvre).

Bouchardon (Louvre).

Coustou (Louvre).

Louis XV en 1775 (musée du Versailles).

Le comte de Provence, enfant (musee de Versailles).

Le comte d'Artois (musée de Versailles).

Madame de Pompadour faisant de la tapisserie (?) (musée de Chantilly).

La dauphine Marie-Antoinette, en Hébé (musée de Chantilly).

Mme de Pompadour (musée d'Orléans).

Mlle Duthé (coll. A. de Rothschild).

Jeune femme tenant un masque (coll. Albert Lehmann, Paris).

Mme du Barry (coll. Albert Lehmann, Paris).

Le vicomte Alexandre de Beauharnais (coll. J. H. Fitz-Henry).

Portrait de femme en rose (coll. de Mme la marquise de Ganay, Paris).

Le marquis et le chevalier de Pange, enfants (au marquis de Pange).

La princesse de Condé, née Rohan-Soubise (coll. de M. le baron de Schlichting).

Mlle de Romans (coll. Eugène Kraemer).

La reine Marie-Antoinette (coll. de M. le marquis de Chaponay).

Bandieri de Laval, maître à danser des enfants de France (gravé par Beauvarlet). Le jeune duc de Choiseul (?) en polisson. Mme Drouais (Anne-Françoise Doré), femme de l'artiste. Buffon (gravé par Chevillet). Le prince Galitzine, ambassadeur de Russie. L'archevêque de Rouen. Mlles de Lorraine et d'Elbœuf avec leur frère, enfants. Le fils de Milord Holland. Le prince et le chevalier de Bouillon, enfants, en petits Savoyards. Mme du Barry, en Flore. Mme du Barry, en chasseresse (gravé par Beauvarlet). Herault de Séchelles,

enfant. Les jeunes de Montesquiou. Mlle de Sylvestre, coiffant son chat d'une marmotte.

Bibliographie

Le Nécrologe français. 1776.

Diderot. — *Salons.*

Bachaumont. — *Mémoires secrets de la Republique des lettres.*

Edmond et Jules de Goncourt. — *La Du Barry.*

Prosper Dorbec. — *Les Drouais.* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, déc. 1904 et janv. 1905).

DUCREUX (Joseph)

1737-1804

Elève de La Tour, probablement le seul élève de La Tour, Ducreux eut d'abord les faveurs de la famille royale. Envoyé à Vienne pour exécuter le portrait de l'archiduchesse Marie-Antoinette, qui allait devenir la Dauphine, il devint par la suite un des peintres attitrés de la reine. Au moment où la Révolution éclata, il n'en embrassa pas moins les idées nouvelles. Il avait été le peintre des Souverains déchus, il fut le peintre des Souverains nouveaux. On lui doit un grand nombre de portraits de Conventionnels et d'hommes célèbres de la Révolution. Ducreux devait à La Tour d'heureuses méthodes qui lui ont permis de réussir à merveille dans le pastel, mais il est très loin de l'originalité, de la vivacité, de la pénétration psychologique de son maître. Ses portraits à l'huile ne sont pas sans mérite. Comme ses pastels, d'ailleurs, ils ont quelque chose de très réaliste. Ils passaient pour fort ressemblants, et ils ont à ce titre une grande valeur iconographique.

Principaux Portraits

L'archiduchesse Marie-Elisabeth, pastel, (musée de Versailles).

L'archiduc Ferdinand Charles, pastel, (musée de Versailles).

Manuel (musée de Versailles).

Laclos (musée de Versailles).

Lalande (musée de Versailles).

Portrait de l'archiduchesse Marie-Antoinette, pastel, (coll. Marnier-Lapostolle, Paris).

Lui-même (coll. du baron A. de Fleury, Paris).

Le notaire Richard. Boursault. Saint-Huruge. La Chabaussière. Le poète Lebrun. La citoyenne Beauharnais. Méhul. Boissy d'Anglas présidant la Convention le premier prairial. La citoyenne Récamier. Dupont de Nemours. Bitaubé. Jacques Lebas, procureur au Parlement. Mme Lebas. Louis XVI.

Bibliographie

Marmottan. — *L'Ecole française de peinture.*

Prosper Dorbec. — *Le Portrait pendant la Révolution. (Revue de l'art ancien et moderne,* janv. et févr. 1907).

DUMONT (Jacques) dit Le Romain

(1701-1781)

Dumont, surnommé le Romain, à cause du long séjour qu'il fit à Rome et pour le distinguer des autres Dumont, n'est guère connu que comme peintre d'histoire, mais il méritait de prendre place dans cette étude à cause de l'admirable tableau du Louvre, véritable collection de portraits : Mme Mercier, nourrice de Louis XV, et sa famille.

Né à Paris en 1701, Dumont fut reçu à l'Académie en 1728. Il fut nommé en 1749 gouverneur des élèves protégés par le roi, et logé au Louvre, qu'il quitta bientôt, étant possédé, dit Jal, de la manie du déménagement. Quand il mourut en 1781, il avait changé quatorze fois de domicile. Dumont le Romain était d'ailleurs d'un caractère fantasque et difficile. On ne connaît de lui d'autre portrait que celui de Mme Mercier et sa famille. Il a fait beaucoup de décorations et de tableaux allégoriques fort bien peints, mais dans un style assez vulgaire.

Bibliographie

Jal. — *Dictionnaire critique.*
G. Vattier. — *Une famille d'artistes* (les Dumont). Paris, 1890.
Mariette. — *Abecedario.*



Dumont le Romain. — M[me] Mercier, nourrice de Louis XV, et sa famille.
(Musée du Louvre).

DUPLESSIS (Joseph-Siffrein)

1725-1802

Né à Carpentras en 1725, Duplessis vint très jeune à Paris, où il fut élève d'Imbert. Il demeura longtemps obscur, mais le salon de 1769 le mit en lumière, et Diderot fit au sujet de son envoi de cette année un article enthousiaste. C'est un excellent portraitiste de second ordre, habile, honnête et vrai. Il est mort, en 1802, à Versailles où il était chargé de la conservation du musée.

Principaux Portraits

Allegrain (Louvre).
Gluck (musée de Versailles).
Vien (musée de Versailles).
Louis XVI (musée de Chantilly).
La duchesse de Chartres (musée de Chantilly).
François de Lassoune (musée d'Avignon).
La comtesse de Lamballe (musée de Metz).
Michel de Chabanon (musée d'Orléans).
Blain de Fontenay (musée de Marseille).
Lui-même (Bibliothèque de Carpentras).
Gluck, pastel, (coll. de M. Doisteau, Paris).
La dauphine Marie-Antoinette (à M. Pierre de Nolhac, Versailles).
Mme Lenoir, née Adam (coll. de Mme Lenoir, Paris).
Necker (gravé par Augustin de Saint-Aubin). L'abbé de Véri. Thomas. Mme Hu. L'avocat Gerbier. Le marquis de l'Hopital. Caffieri.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

FABRE (François-Xavier)

1766-1837

Portraitiste de second ordre, né à Montpellier le 1er avril 1766, mort dans cette ville le 16 mars 1837. Il fut l'élève de Jean Coustou et de David, et obtint en 1787 un premier grand prix de peinture avec son tableau : « Nabuchodonosor fait tuer les enfants de Sédécias en présence de leur père ». Il resta à Rome jusqu'en 1826, fut médaillé, créé chevalier de la Légion d'honneur et baron. Professeur honoraire des académies des Beaux-Arts de Florence et de Genève, il fonda un musée dans sa ville natale, qui possède une grande partie de ses œuvres.

Principaux Portraits

Portrait d'homme avec un manteau (musée de Montpellier).

Portrait d'homme (musée de Montpellier).

Alfieri (galerie des Offices, Florence).

La comtesse d'Albany (galerie des Offices, Florence).

J. M. Terreni (galerie des Offices, Florence).

Le duc de Feltre, ministre de la Guerre. La duchesse de Feltre, avec ses enfants. Le fils aîné du duc de Feltre. Francesco Fornacciari, ermite au paradivino de Vallombrosa en Toscane. Joseph Fabre, père de l'auteur. Henri Fabre, son frère. Lui-même. Le sculpteur Antonio Canova.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

FRAGONARD (Jean-Honoré)

1732-1806

Ce grand peintre, assurément, n'avait rien d'un portraitiste de profession, et le fait est qu'il ne s'est jamais sérieusement consacré à ce genre. La plupart des portraits qu'il a faits n'étaient, en somme, que des études, des pochades vivement jetées sur la toile ou sur le panneau par manière d'exercice. « Fait par Fragonard en une heure de temps », a-t-il écrit au dos de plusieurs d'entre eux. Cependant, outre que parmi ses portraits-études il en est de délicieux, Fragonard a, dans l'histoire de l'art au XVIIIe siècle, une telle importance qu'il ne peut être passé sous silence, même dans un livre qui ne traite que d'une branche spéciale de l'art.

Jean-Honoré Fragonard est né à Grasse en 1732. Il vint à Paris avec sa famille, attirée dans la grande ville par le souci de rattrapper les débris d'une fortune imprudemment compromise dans une spéculation sur les pompes à feu. Tous les efforts furent si inutiles que le père de Fragonard fut obligé de se placer comme commis dans une maison de commerce, tandis que son fils allait travailler chez un notaire. Mais le jeune homme, au lieu de grossoyer, dessinait, si bien que le notaire lui-même conseilla à ses parents de l'envoyer chez un peintre. Boucher, qui n'admettait que des élèves déjà « dégrossis », le refusa. Il entra donc chez Chardin. Mais le génie du vieux maître de l'intimité bourgeoise ne pouvait convenir à la fougue du jeune Fragonard ; il n'apprit pas grand chose chez Chardin, mais il travailla si bien par lui-même qu'il put se représenter l'année suivante chez Boucher, où il fut enfin agréé. Le maître et l'élève se convenaient merveilleusement ; Boucher se fit aider par Fragonard pour ses grandes décorations, et le jeune homme put concourir pour le prix de Rome sans avoir suivi les leçons de l'Académie. Il l'obtint du premier coup en 1752 avec un grand tableau plein de fougue et de maniérisme : *Jéroboam sacrifiant aux idoles*. Fragonard, en Italie, ne fut guère séduit par les grands maîtres de la Renaissance, mais il étudia passionnément Tiepolo dont la virtuosité eut sur son talent la plus grande influence.

Revenu à Paris, il exposa en 1765 *Corésus et Callirhoë* qui obtint un succès considérable et le fit entrer à l'Académie. Ce fut le dernier de ses grands tableaux officiels. Après un second voyage en Italie qu'il fit avec sa femme,

miniaturiste de quelque talent et le financier Bergeret de Grancourt, qui avait emmené le ménage dans sa suite, il se consacra exclusivement à la décoration et à ces petits tableaux de genre, polissons ou attendris, qui lui firent une réputation européenne. Logé dans les Galeries du Louvre, accablé de commandes, Fragonard ne vit pas son succès diminuer jusqu'à la Révolution. Celle-ci, qu'il accueillit pourtant avec une joie étourdie, le priva de tout; elle le ruina, lui enleva sa clientèle, son logement au Louvre, et la fin de sa vie fut triste. Délaissé, démodé, il dut une petite situation au Muséum à la protection de David, qu'il avait lui-même bien accueilli à ses débuts au temps de sa gloire. Il n'était plus qu'une épave de l'ancien régime. Son fils lui-même, Evariste Fragonard, faisait des Grecs et des Romains selon les recettes de l'école davidienne. Quand il mourut en 1806, d'une attaque d'apoplexie, il était complètement oublié. La gloire lui est revenue depuis.

Principaux Portraits

M. de la Bretèche (Louvre).
Lui-même (Louvre).
Tante Rosalie (musée de Besançon).
Lui-même (coll. de Mme Floquet, Paris).
Diderot (coll. Daupias, Lisbonne).
Portrait d'un comédien (coll. E. de Rothschild, Paris).
Portrait d'une cantatrice (coll. E. de Rothschild, Paris).
La Guimard dansant (coll. Groult, Paris).
M. Bergeret de Grancourt, comte de Négrepelisse, dessin (coll. Atger, Montpellier).
L'Abbé de Saint-Non (coll. Atger, Montpellier).

Bibliographie

Baron Roger Portalis. — *Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre.* Paris, 1888.

Jal. — *Dictionnaire critique.*

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. T. XI. Période de 1754 à 1763, publié en novembre 1901.

Journal inédit du voyage de Bergeret en Italie en 1773-1774, publié par A. Tornésy. Poitiers, 1895.

Louis de Fourcaud. — *Honoré Fragonard* (*Revue de l'Art ancien et moderne,* janv., févr., mars et avril 1907).

Camille Mauclair. — *Fragonard.* (Collection des grands artistes). Paris, Laurens.

Edmond et Jules de Goncourt. — *L'art du XVIII*e *siècle.*

Diderot. — *Salons.*

GALLOCHE (Louis)

1670-1761

Plus célèbre comme professeur que comme peintre, Galloche a fait pourtant quelques portraits. Son enseignement intelligent et sage eut, du reste, sur tout l'art du XVIIIe siècle, et particulièrement sur celui des portraitistes, une influence décisive. Né à Paris en 1670, fils d'un mouleur de bois, il fit ses études au Collège Louis le Grand et montra dès cette époque de vives dispositions pour le dessin. Son père ne les encouragea pas. Il le destinait à l'Eglise, et Louis Galloche reçut la tonsure à 13 ans. Il obtint pourtant de quitter l'habit et, ses études finies, entra chez un notaire, sur la volonté expresse de sa famille. Il n'y demeura pas longtemps, son goût pour la peinture lui faisant désirer de s'y livrer exclusivement. Il obtint, à grand, peine de son père qu'il lui donnât un professeur de dessin. Mis d'abord chez un maître obscur et ivrogne, il le quitta six mois après pour entrer chez Louis de Boulogne. Là il progressa tellement que, quatre ans après, il put obtenir le premier prix de peinture. Il dut cependant faire, à ses frais, le voyage de Rome, ce qui abrégea considérablement son séjour. Il revint à Paris après deux ans et, à peine de retour, établit son école. Un de ses élèves fut François Lemoine, qu'il garda chez lui pendant douze ans et logea gratuitement tout ce temps.

Il fut nommé adjoint à professeur en 1718, professeur en 1720, adjoint à recteur en 1744, recteur en 1746 et chancelier en 1754. Il demanda, jeune encore, la place de directeur de l'Ecole de Rome : on lui objecta qu'étant marié, il ne pouvait l'obtenir. Pendant la Régence, il reçut une pension de 500 livres, qui fut augmentée de 100 livres sous l'administration de Orry. Elle fut portée jusqu'à cent pistoles par M. de Tournehem, sur la recommandation de Coypel. Finalement M. de Marigny lui accorda le logement aux Galeries du Louvre : il avait alors 80 ans.

PRINCIPAUX PORTRAITS

Fontenelle (musée de Versailles).

Bibliographie

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie royale de peinture.

Mariette. — *Abecedario.*

GARNERAY (Jean-François)

1755-1837

Peintre assez obscur qui eut quelque vogue au temps de la Révolution et dont l'œuvre a une certaine valeur iconographique. Né à Paris en 1755, Garneray fut un des premiers élèves de David. Peintre « patriote », il figura à presque tous les Salons de la Révolution et fut chargé, par la Convention, d'exécuter le portrait de Jean-Jacob du Jura, mort à 127 ans. Garneray, qui eut pour élèves ses trois fils, mourut à Auteuil en 1737. Il a dessiné beaucoup d'illustrations pour les « Antiquités nationales » de Millin, et peint quelques paysages assez froids.

Principaux Portraits

Mlle Maillard, en déesse Raison (musée Carnavalet).
Jean-Jacob, du Jura. Le baron de Trenck. Charlotte Corday.

Bibliographie

Archives des Beaux-Arts.

Prosper Dorbec. — *Le portrait pendant la Révolution* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, janv. et févr. 1907).

GOBERT (Pierre)

1662-1744

Un des artistes de transition qui, du portrait grave et majestueux à la mode au XVIIe siècle, mènent au portrait galant. On ne sait presque rien de lui et ses œuvres authentiques sont assez rares. Plusieurs d'entre elles doivent du reste courir les ventes et les collections sous des noms plus illustres. Si l'on en juge d'après ses toiles connues, Gobert apparaît comme un peintre consciencieux et sans grand éclat. Il fut nommé membre de l'Académie en 1701. Né à Fontainebleau en 1662, il est mort à Paris en 1744.

Principaux Portraits

Van Clève (Louvre).

Louise Elisabeth de Bourbon, princesse de Condé (musée de Versailles).

Portrait de femme (musée de Dresde).

Boulogne le Jeune. Le duc de Bretagne. Mme la duchesse du Maine, sous la figure de Vénus qui envoie Enée à Carthage. Mlle de la Mothe. Mme la duchesse de Bourgogne en habit de chasse. La duchesse d'Orléans. Le comte d'Eu. La duchesse de Gontaud.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

GREUZE (Jean-Baptiste)

1725-1805

Greuze, assurément, est beaucoup plus connu comme peintre de genre que comme portraitiste. Représentant une révolution de la mode qui fut le signe d'une révolution esthétique et morale, il est uniquement aux yeux du public le peintre de la sensiblerie, de l'honnêteté affectée, du retour à la simplicité, à la nature, tel que le conçut le XVIIIe siècle finissant. Il a cependant fait beaucoup de portraits, et peut-être ses portraits sont-ils au point de vue « peintre » ce qu'il y a de meilleur dans son œuvre. On n'y trouve ni ces gaucheries d'arrangement, ni cette affectation de naturel, ni ces misères de couleur, ni cette gamme générale à la fois sourde et grise qui nuisent, à nos yeux, à la séduction des grands, des fameux tableaux de Greuze.

Jean-Baptiste Greuze est né à Tournus en Bourgogne en 1735. Il était le fils d'un maître-couvreur qui, après avoir fait quelque résistance à sa vocation d'artiste, finit par l'envoyer à Lyon, chez le peintre Grandon, le père de la femme de Grétry. Ce brave homme lui apprit à peindre un tableau par jour en copiant ou en travestissant des tableaux anciens. La pratique de cette industrie donna à Greuze une grande souplesse de pinceau, mais le jeune homme comprit vite les lacunes d'une telle éducation. Il devait, du reste, trouver sa voie par lui-même. Il partit brusquement pour Paris, emportant son tableau : « Un père lisant la Bible à ses enfants ». Les débuts de Greuze à Paris sont obscurs. Ils semblent avoir été assez difficiles. Il suivit les cours de l'Académie, sous la direction de Natoire. Puis, ayant montré ses essais à Pigalle et à Sylvestre, il obtint leur protection. Il lui firent connaître M. de la Live de Jully qui lui acheta son tableau. Cette toile, qui avait d'ailleurs de sérieuses qualités, eut immédiatement un très grand succès et mit Greuze à la mode. Après un voyage en Italie, où l'emmena l'abbé Gougenot, conseiller au Grand Conseil, il fut agréé par l'Académie et exposa régulièrement au Salon avec un succès toujours croissant. Cependant, pour être nommé académicien, il devait, selon les règlements, fournir un ouvrage et le soumettre au jugement de ses pairs. Mais il tenait à être reçu comme peintre d'histoire, qualité qui, seule, donnait accès aux honneurs académiques. Il peignit donc, après dix ans de tergiversations, un « Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla

d'avoir voulu le faire assassiner ». Le tableau était détestable. Diderot, lu même, toujours si indulgent pour le peintre qui mettait ses théories en pratique, ne put le défendre. Aussi l'Académie ne reçut-elle Greuze que comme peintre de genre. Il en fut profondément déçu. Un mariage malheureux, d'autre part, attrista sa vie. Il avait épousé la fille du libraire Babuty, le modèle de « La Cruche cassée ». Elle était d'une figure charmante, mais débauchée, frivole, intéressée, acariâtre. Elle gâta, elle avilit presque la vie de son mari tout entière, lui donnant le goût de l'argent, l'exténuant de travail pour suffire à son luxe et à son désordre, le trompant avec les amants les plus vils, allant jusqu'à accueillir des passants dans son lit. Grâce à elle, la fin de la vie de Greuze fut lamentable; complètement ruiné par la Révolution, démodé, abandonné de tous, il mourut en 1805. Deux personnes seulement suivirent son convoi, ses confrères Dumont et Barthélemy.

Principaux Portraits

Jeaurat (Louvre).
Gensonné (Louvre).
Fabre d'Eglantine (Louvre).
Lui-même (Louvre).
Deux portraits de jeunes filles (Louvre).
Portrait de jeune femme (Pinacothèque de Munich).
M. de Saint-Morys, membre du Parlement de Paris (musée de Nantes).
Le fils de M. de Saint-Morys, enfant (musée de Nantes).
Sophie Arnould (coll. Wallace, Londres).
Portrait de femme (coll. Wallace, Londres).
Portrait de femme (coll. Henri Rouart, Paris).
Mlle de Pange (au comte Maurice de Pange).
Marie-Louis-Thomas marquis de Pange (enfant) (au comte Maurice de Pange).
Marie-François-Denis chevalier de Pange (enfant) (au comte Maurice de Pange).
Lui-même (coll. de M. Alphonse Kahn, Paris).

Portrait de jeune femme avec un agneau (coll. de Mme la vicomtesse de Curel).

Figure de jeune femme, « La Jeune Veuve » (coll. de M. le comte André Pasté).

Jeune femme en vestale (coll. de M. le baron d'Erlanger).

Mme Deviette (coll. de Mme la marquise d'Etampes).

La marquise de M. accordant sa guitare. M. Babuty, libraire. Le Dauphin. Le duc de Chartres et Mademoiselle. Le comte d'Angiviller. Le comte de Lupé. M. Watelet, receveur général des finances. Mme Greuze. Le graveur Wille. Le sculpteur Caffieri. M. Guibert. Mme Tassart. Le prince héritier de Saxe.

Bibliographie

Mariette. — *Abecedario.*

Diderot. — *Salons.*

Mme de Valory. — *Notice sur Greuze et ses ouvrages.* En-tête de *Greuze ou l'Accordée de village*, comédie-vaudeville, Paris, 1813, réimprimée dans la *Revue universelle des Arts.* T. XI, 1860.

Jules Renouvier. — *Etude sur Greuze*, à la suite de l'*Art pendant la Révolution.*

Charles Blanc. — *Histoire des peintres.*

Edmond et Jules de Goncourt. — *L'art du XVIIIe siècle.*

Edmond Pilon. — *Mme Greuze ou la cruche cassée*, dans *Muses et bourgeoises de jadis.* Paris, Mercure de France, 1908.

GRIMOU (GRIMOUX ou GRIMOUD) (Jean-Alexis)

1675-1740

Né à Raumont (canton de Fribourg), Grimou vint en France tout jeune, avec son père, soldat aux gardes suisses. Très bien doué par la nature, il se forma seul, copiant avec une remarquable dextérité des tableaux anciens, et principalement des Rembrandt et des Van Dyck. Malheureusement le désordre, la débauche et l'ivrognerie l'empêchèrent de donner sa mesure. Admis à l'Académie en 1705, il en fut rayé en 1709 pour indignité. Les portraits connus de Grimou sont très beaux de couleur, mais d'un dessin assez médiocre. La plupart de ses œuvres sont perdues ou ignorées.

Principaux Portraits

Un jeune militaire (Louvre).

Lui-même (Louvre).

Une jeune pélerine, probablement Mlle Dangeville (galerie des Offices, Florence).

Portrait d'un architecte (musée de Nantes).

Portrait de jeune fille (musée de Bâle).

Mme Lebaïf née Tubœuf, supérieure de l'hôpital général, 1726.

Bibliographie

Mariette. — *Abecedario.*

Mme GUYARD (née Adélaïde Labille)

1749-1803

Mme Guyard, née Adélaïde Labille, fut une des artistes les plus à la mode au moment de la Révolution. Elle dut, du reste, beaucoup de cette vogue à ce fait qu'elle adopta les idées nouvelles, tandis que sa rivale, Mme Vigée-Lebrun, émigrait.

Née à Paris en 1749, élève de Vincent et peut-être de La Tour, elle travailla d'abord pour le monde de la Cour. Elle fut reçue à l'Académie en 1783. Mais, dès les premières heures de la Révolution, elle se déclara patriote. Aussi fut-elle la triomphatrice du Salon de 1791, où elle exposa plusieurs portraits de membres de l'Assemblée, et notamment un Robespierre, qui fut très remarqué. Le succès de Mme Guyard, qui divorça en 1793 pour régulariser une liaison qu'elle entretenait depuis longtemps avec son maître Vincent, semble s'être fort atténué sous le Directoire. Mme Vincent n'eut jamais la vogue de Mme Guyard. Elle est morte en 1803. Ses portraits ont de l'esprit et de la grâce, mais ils sont d'un faire un peu petit. On y sent l'influence du métier de miniaturiste par lequel Mme Guyard avait commencé sa carrière.

Principaux Portraits

Le peintre Vanloo (Louvre).

Louise-Elisabeth de France (Madame Infante), depuis duchesse de Parme (musée de Versailles).

Robespierre (musée de Versailles).

Pajou (musée de Versailles).

Le peintre Vincent (musée de Versailles).

Portrait de femme (musée de Versailles).

Charles-Simon Favart, pastel (coll. de M. Henry Panier, Paris).

Mme Clodion, née Pajou, pastel (coll. de Mme Saint-Germain, Paris).

Adrien Duport. Beauharnais. Talleyrand. Le duc d'Aiguillon. Alexandre

et Charles de Larneth. Chabroud. Barnave. Le prince Victor de Broglie. Le prince Bauffremont. Le duc d'Orléans (Philippe-Égalité).

Bibliographie

PROSPER DORBEC. — *Le portrait pendant la Révolution (Revue de l'Art ancien et moderne*, janv. et févr. 1907).

Baron R. PORTALIS. — *Adélaïde Labille-Guyard.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901-1902).

HOIN (Claude)

1750-1817

Hoin est un peintre de second ordre à qui l'on doit quelques portraits agréables mais d'un style assez affecté. Né à Dijon en 1750, il fut élève de l'obscur Devosge, puis de Greuze. Il obtint de grands succès dans sa province en peignant des paysages au pastel et à la gouache. Elu membre de l'Académie de Dijon en 1776, il vint ensuite à Paris où il peignit un grand nombre de portraits, généralement au pastel. Il est mort dans sa ville natale en 1817.

Principaux Portraits

Lui-même (musée de Dijon).
Portrait d'homme, pastel (coll. de M. Théodore Mante, Paris).
Lui-même, pastel (coll. de Mme la générale Darras).
Mlle Dugazon (coll. de Beurnonville).
La princesse de Lamballe.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

LANEUVILLE (Jean-Louis)

1748-1820

Peintre assez obscur mais non sans valeur, dont on tend à confondre les œuvres avec celles de Ducreux et même de David, son maître, Laneuville a fait le portrait d'un grand nombre de Conventionnels. Il prit part à tous les Salons de la Révolution, et fut considéré un temps comme un des meilleurs peintres patriotes. C'est un artiste peu original mais habile, et dont l'œuvre a une grande valeur iconographique. Sa réputation ne survécut pas à la période révolutionnaire.

Principaux Portraits

Le conventionnel Pierre-François Robert (musée de Versailles).

Joseph Delaunay (musée de Versailles).

Fabre d'Eglantine (musée de Versailles).

Le maréchal comte Serrurier (musée de Versailles).

Hérault de Séchelles. Dubois-Crancé. Paré. Tallien. Pelée de la Lozère. Chaptal. L'architecte Fontaine. Barrère à la tribune (?).

Bibliographie

Marmottan. — *L'Ecole française de peinture.*

Prosper Dorbec. — *Le portrait pendant la Révolution* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, janv. et févr. 1907).

LARGILLIÈRE (Nicolas)

1656-1746

On range d'ordinaire Largillière parmi les peintres du XVIIe siècle. Mais il a été le véritable précurseur de ce renouvellement de la palette qui, faisant abandonner les tons bruns et noirs chers aux peintres de Louis XIV, a donné tant d'éclat aux toiles du XVIIIe.

Né à Paris en 1656, élevé à Anvers, où son père, notable commerçant, faisait des affaires et où il l'emmena à l'âge de trois ans, ayant commencé sa carrière de peintre en Angleterre, il unit l'éclat coloriste de l'école flamande à l'élégance de l'école anglaise, à la vérité humaine de l'école française. C'est un peintre à qui l'on n'a pas accordé dans l'histoire de l'art la place qu'il mérite : certains de ses portraits sont dignes de Van Dyck, aucun n'est indifférent. Elève d'un peintre flamand obscur, Antoine Gobau, Goubaud ou Gebouw, il reçut à Anvers une excellente éducation technique, et y recueillit la tradition encore vivante de la grande école de Rubens. Il passa ensuite en Angleterre, vers 1674, et entra dans l'atelier de Lély qui lui fit le meilleur accueil et le recommanda au surintendant des bâtiments du roi d'Angleterre. Ce grand personnage le reçut avec bienveillance et lui donna plusieurs tableaux de maîtres à restaurer. Il le fit avec tant de succès qu'il devint célèbre à la Cour brillante de Charles II, et il semblait devoir faire fortune en Angleterre, quand, les dénonciations de Titus Oates ayant provoqué une recrudescence de zèle religieux, il y eut contre les catholiques de véritables persécutions qui forcèrent Largillière à rentrer en France. Mis en relation avec Vandermeulen par le frère de celui-ci, qu'il avait connu à Londres, il fit du fameux peintre historiographe de Louis XIV un admirable portrait. Le Brun, qui avait marié sa nièce à Vandermeulen vit cette toile et, l'ayant fort admirée, promit sa protection au jeune peintre. Le Brun était homme de parole : Largillière, recommandé à la Cour, y fit une rapide fortune.

Reçu à l'Académie en 1686, non seulement comme peintre de portraits mais aussi comme peintre d'histoire (ses tableaux historiques sont très inférieurs à ses portraits), il eut une existence heureuse d'artiste officiel et fêté; il ne pouvait suffire aux commandes, se faisait payer largement, mariait bien ses enfants, se faisait construire un magnifique hôtel, et jouissait de la vie avec

générosité. C'était du reste le meilleur des confrères ; il encouragea les débuts de Chardin et entretint avec son rival Rigaud une amitié qui, disent les biographes, les honora l'un et l'autre. Largillière mourut paralytique le 20 mars 1746. Il avait 90 ans.

Assurément, Largillière n'atteignit pas les reliefs du modelé, ni la sincérité scrupuleuse de dessin qui distinguent Rigaud. Mais ses procédés d'exécution très libres et très vifs, sa touche singulièrement plus spirituelle et plus hardie, son sens tout flamand de la couleur, le charme dont aucune de ses œuvres n'est dépourvue en font un merveilleux peintre de la femme. L'abondance de sa production a tenu du prodige. Certains extraits de ses livres de raison confondent l'imagination : il lui fallut souvent moins d'une semaine pour terminer une toile, et jamais ses portraits ne sont négligés.

Principaux Portraits

On porte à 1500 le nombre des portraits de Largillière. Nous nous contenterons de citer quelques-uns des plus fameux :

Le Brun (Louvre) (gravé par Edlinck).
Largillière et sa famille (Louvre).
Le sculpteur Coustou (Louvre).
Le prévôt des Marchands et les échevins de la ville de Paris (Louvre).
Le comte de la Châtre (Louvre).
Jeune femme en Diane (Louvre).
Un échevin (Louvre).
Un acteur (Louvre).
Un magistrat (Louvre).
Le président de Laage (Louvre).
M. Du Vaucel (Louvre).
Le sculpteur J. B. Thierry (musée de Versailles).
Louis-Urbain Le Pelletier, maître des requêtes (musée de Versailles).
Thomas Morant, conseiller d'Etat (musée de Versailles).
La Duclos, dans le rôle d'Ariane (musée de la Comédie-française).

Charles Gobinet (musée de Chantilly).

Marie de Laubespine (musée de Chantilly).

Portrait d'homme (musée de Chantilly).

Voltaire à 24 ans (musée Carnavalet).

Joseph Delavelle, négociant à Nantes (musée de Nantes).

Lui-même (musée de Nantes).

Le duc de Larochefoucault (musée de Dresde).

Jean Forest (musée de Berlin) (gravé par Drevet).

Portrait de femme (Pinacothèque, Munich).

Lui-même (galerie des Offices, Florence).

Jean-Baptiste Rousseau (galerie des Offices, Florence).

Groupe représentant Louis XIV avec son fils le Grand Dauphin, son petit fils le duc de Bourgogne, le duc d'Anjou, enfant (plus tard Louis XV) et Mme de Maintenon (coll. Wallace, Londres).

La femme à l'œillet, portrait présumé de Mme de Parabère (coll. de M. le vicomte Chabert).

Mme de Migieu (coll. Edouard Kann).

La marquise de Dreux-Brézé (coll. Edm. de Rothschild).

Portrait présumé de Mme de Parabère (coll. de M. le marquis de Chaponay).

Le cardinal de Noailles. Michel Colbert, archevêque de Toulouse (gravé par Edlinck). Pierre-Daniel Huet, évêque d'Avranches (gravé par Edlinck). Vandermeulen (gravé par van Schuppen). Le prince de Galles (gravé par van Schuppen). J. J. Keller (le fondeur), (gravé par Edlinck). Poerson (gravé par Desroches). Le président Lambert de Torigny, sa femme et sa fille (gravé par Drevet). Mme de Motteville (gravé par Drevet). M. de Mitantier (gravé par Drevet). Roetiers, graveur des monnaies. M. et Mme du Parc. M. de Monbrun, gouverneur de Cambrai. M. Aubry, maître des comptes. Le marquis de Liancourt. Le marquis de Merville (gravé par Drevet). Le roi Jacques II. Mme Titon du Tillet. Magalotti, lieutenant-général. Claude Bourdaloue. Mme de Warens (?).

Bibliographie

Charles Blanc. — *Histoire des peintres.*

Paul Mantz. — *Gazette des Beaux-Arts*, août et oct. 1893.

MARIETTE. — *Abecedario.*
JACQUES BASCHET. — *Histoire de la peinture.* Ecole française. Paris.
NILSSON. — *Collection d'Art.*

LA TOUR (Maurice-Quentin)

1704-1788

On s'est trop étendu dans le corps de cet ouvrage sur la vie et l'œuvre du plus grand portraitiste du XVIIIe siècle, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir longuement dans cette notice : on ne trouvera donc ici que quelques notes biographiques complémentaires. Maurice-Quentin De La Tour est né à Saint-Quentin le 5 septembre 1704. Il était le fils de François De La Tour, originaire de Laon, d'abord trompette au régiment des carabiniers du duc du Maine, puis musicien de la maîtrise de Saint-Quentin et ingénieur-géographe, et de Reine-Françoise Havard.

On a peu de détails sur l'enfance de La Tour. Suivant la tradition, possédé de bonne heure par une vocation irrésistible, il déserta un beau jour la maison paternelle, et vint à Paris se présenter au graveur Nicolas-Henry Tardieu, dont il avait lu l'adresse au bas d'une estampe, et qui, croyant avoir affaire à un apprenti graveur, avait répondu à une lettre que le jeune homme lui avait écrite. Comme l'écolier entendait être peintre et non graveur, Tardieu ne put que lui chercher un maître. Après l'avoir conduit chez un nommé Delaunay, puis chez Vernansal, qui tous deux refusèrent de le prendre dans leur atelier, il l'amena chez un peintre obscur d'origine anversoise, Jacques-Jean Spoede, qui consentit à le recevoir. Dès que La Tour eut appris de Spoede à tenir un crayon et un pinceau, il s'en revint à Saint-Quentin, après avoir, dit-on, assisté au sacre de Louis XV. Ce séjour du jeune La Tour dans sa ville natale fut marqué par un petit roman d'amour qui se termina en scandale. De ses relations avec une cousine, Anne Bougier, naquit un enfant mort, ce qui valut à la pauvre fille une admonestation sévère du magistrat, le recel de grossesse étant, en ce temps-là, assimilé à l'infanticide. Cet esclandre est le seul fait positif que l'on connaisse sur les obscurs débuts de La Tour, mais il a laissé s'établir, ou fabriqué lui-même, beaucoup de légendes : tel son succès de portraitiste au fastueux Congrès de Cambrai en 1724. Il est probable qu'il fit un séjour en Angleterre. Toujours est-il que, quand il revint s'établir à Paris, il se donna quelque temps pour un peintre anglais. C'est alors qu'il paraît avoir commencé de peindre au pastel. Il semble avoir, dès ce moment, bénéficié de la vogue que le séjour de Rosalba Carriera en France avait donné

à ce procédé de peinture, mais il était loin d'y avoir atteint la maîtrise qu'il conquit plus tard. On raconte que Louis de Boulogne, ayant vu ses essais et y ayant reconnu d'inestimables qualités en même temps que de graves inexpériences, le gourmanda sérieusement et le força de se remettre à l'étude. Il suivit ce conseil et put bientôt se présenter à l'Académie. Il fut agréé le 27 mai 1737 et chargé, pour sa réception, des portraits de Restout, — qui fut, dit-on, aussi un des conseillers de ses débuts —, et de François Lemoyne qu'il remplaça par celui de Dumont le Romain. A partir de ce moment, La Tour expose régulièrement à tous les Salons du Louvre; il devient le peintre à la mode, le peintre de la Cour et de la Ville, et ce succès ne se démentit pas jusqu'à l'heure où, sa raison s'étant troublée, il fut ramené à Saint-Quentin où il mourut en 1788.

En 1766 il avait fait un séjour en Hollande, où il a peint le fameux portrait de Mlle de Tuyll. Il avait fondé dans sa ville natale une école gratuite de dessin et diverses institutions de charité. C'est à leur profit que son frère et son héritier, Jean-François De La Tour, avait prescrit par testament que fussent vendus les dessins, pastels et préparations qu'il avait trouvés dans l'atelier du peintre. Le legs ayant été accepté par la municipalité de Saint-Quentin en 1807, c'est seulement en 1812 qu'on tenta de réaliser le vœu du défunt. On était en pleine réaction davidienne : les enchères furent dérisoires. Le portrait de Rousseau fut retiré à trois francs ! Devant cet insuccès, la municipalité eut le bon sens de renoncer à une opération aussi désastreuse et de garder les pastels. C'est l'origine de l'admirable musée La Tour qui a été transporté de nos jours dans l'hôtel Lécuyer. Cette collection ne renferme certainement pas l'ensemble des œuvres comprises dans la succession de La Tour; plusieurs pastels en ont dû être distraits du vivant de François De La Tour qui mourut en 1806 ; mais, telle qu'elle est, elle forme un ensemble incomparable, où l'on voit revivre dans le génie du pastelliste toute la société du XVIIIe siècle.

Principaux Portraits

Edmond de Goncourt, (dans la 3me édition de l'*Art du XVIIIe siècle*), et M. Henri Lapauze ont donné une liste sommaire des portraits de La Tour possédés par les musées français et étrangers ainsi que par les collectionneurs. Si incomplètes que soient ces listes (dans l'état actuel de l'érudition, il est

impossible de dresser un catalogue complet et « scientifique » de l'œuvre de La Tour), nous ne pouvons songer, dans un ouvrage de la nature de celui-ci, à reproduire une telle énumération. Nous nous contenterons donc de citer les œuvres les plus importantes du maître soit par leur qualité d'art, soit par leur intérêt iconographique.

La reine Marie Leczinska (Louvre).

Louis XV (Louvre).

Le Dauphin, enfant (Louvre).

Le Dauphin (Louvre).

Marie-Josèphe de Saxe, dauphine (Louvre) (réplique à Dresde).

P. H. Orry, comte de Vignory (Louvre).

Le maréchal de Saxe (Louvre).

Reine Frémin (Louvre).

Mme de Pompadour (Louvre).

Jean Restout (en mauvais état) (Louvre).

Chardin (Louvre).

Dumont le Romain (Louvre).

Le duc de Villars (musée d'Aix).

L'abbé Hubert (musée de Saint-Quentin).

M. de la Reynière, fermier-général (musée de Saint-Quentin).

Le prince Xavier de Saxe, second fils d'Auguste III (musée de Saint-Quentin).

Marc-René d'Argenson (musée de Saint-Quentin).

Louis de Sylvestre (musée de Saint-Quentin).

Le peintre Vernezobre (musée de Saint-Quentin).

Thérèse Deshayes, Mme de la Popelinière (musée de Saint-Quentin).

M. de la Popelinière (musée de Saint-Quentin).

Jean-Jacques Rousseau (musée de Saint-Quentin).

Le peintre Dupeuch (musée de Saint-Quentin).

Charles Parrocel (musée de Saint-Quentin).

Manelli, le bouffon (musée de Saint-Quentin).

Charles Maron, avocat au Parlement (musée de Saint-Quentin).

Le peintre Restout (musée de Saint-Quentin).

Dachery, préparation (musée de Saint-Quentin).

Duclos (musée de Saint-Quentin).

L'abbé Pommyer (musée de Saint-Quentin).
L'abbé Le Blanc (musée de Saint-Quentin).
Le père Emmanuel (musée de Saint-Quentin).
Le maréchal de Saxe (musée de Saint-Quentin).
Forbonnais (musée de Saint-Quentin).
Mme de Tuyll (musée de Saint-Quentin).
M. Boëtte de Saint-Léger (musée de Saint-Quentin).
Le Dauphin, préparation (musée de Saint-Quentin).
Chardin, préparation (musée de Saint-Quentin).
Mlle Puvigné, danseuse à l'Opéra, préparation (musée de Saint-Quentin).
Crébillon, préparation (musée de Saint-Quentin).
Christine de Saxe, fille d'Auguste III, préparation (musée de Saint-Quentin).
M. de Julienne, préparation (musée de Saint-Quentin).
Isabella-Agneta-Elisabeth van Tuyll, dite Belle de Zuylen, qui devint Mme de Charrière (musée de Saint-Quentin).
Mme Masse, préparation (musée de Saint-Quentin).
Le duc de Bourgogne, enfant (musée de Saint-Quentin).
Le prince Clément de Saxe (musée de Saint-Quentin).
La dauphine Marie-Josèphe de Saxe, préparation (musée de Saint-Quentin).
Pâris de Montmartel, préparation (musée de Saint-Quentin).
La Camargo, préparation (musée de Saint-Quentin).
La reine Marie Leckzinska, préparation (musée de Saint-Quentin).
Inconnue, dite Mme de la Boissière, préparation (musée de Saint-Quentin).
Melle Dangeville, préparation (musée de Saint-Quentin).
Melle Clairon, préparation (musée de Saint-Quentin).
Lui-même (musée de Saint-Quentin).
Melle Fel, préparation (musée de Saint-Quentin).
Louis XV, préparation (musée de Saint-Quentin).
Mme de Pompadour, préparation (musée de Saint-Quentin).
Mme Favart, préparation (musée de Saint-Quentin).
D'Alembert, préparation (musée de Saint-Quentin).
Le maréchal de Lowendal (musée de Saint-Quentin).
Jean-Jacques Rousseau (musée de Genève).
Mme de Mondonville (coll. Jahan-Marcille, Paris).

Mondonville (coll. Jahan-Marcille, Paris).
Rousseau, préparation (coll. Jahan-Marcille, Paris).
Voltaire, préparation (coll. Jahan-Marcille, Paris).
Mlle Dangeville, préparation (coll. du comte de Camondo, Paris).
M. Duval de Lépinoy (coll. Jacques Doucet, Paris).
Le maréchal de Belle-Isle (coll. Jacques Doucet, Paris).
Mme de la Reynière (coll. Jacques Doucet, Paris).
La marquise de Rumilly, préparation (coll. Jacques Doucet, Paris).
Marguerite Le Comte (coll. Jacques Doucet, Paris).
Le graveur Schmidt (coll. Veil-Picard, Paris).
Portrait de femme, tenant un masque (coll. Veil-Picard, Paris).
Watelet (coll. Veil-Picard, Paris).
La Camargo (coll. Groult, Paris).
Portrait de femme, préparation (coll. Groult, Paris).
Nicole Ricard, enfant (coll. de Mme la marquise Arconati-Visconti, Paris).
Masque de La Tour, par lui-même, préparation (coll. Becq de Fouquières, Paris).
Son portrait, par lui-même (coll. Pierre Decourcelle, Paris).
L'abbé Pommyer (coll. Pierre Decourcelle, Paris).
M. Dupouch (coll. Georges Dormeuil, Paris).
Guillaume Claude de Laleu, secrétaire du roi (coll. Paul Huillier, Paris).
Mme de Pompadour (coll. de Mme la marquise de Ganay, Paris).
Portrait d'homme en habit de velours mauve (coll. Eugène Kraemer, Paris).
Le maréchal de Saxe, en cuirasse (coll. Georges Pannier, Paris).
La Tour, par lui-même (coll. de Mme la marquise de Polignac, Paris).
Le duc de Bourgogne (coll. Edmond de Rothschild, Paris).
Portrait présumé de Mme de Pompadour (collection Maurice de Rothschild, Paris).
Voltaire (coll. Emile Strauss, Paris).
M. de Neuville, fermier-général (coll. David Weill, Paris).
Mme Masse (coll. de M. le marquis de Juigné, Paris).
Etienne Perrinet, sieur de Jars (coll. de M. le marquis de Vogüé, Paris).

Le président Bernard de Rieux (au comte de Clermont Tonnerre, château de Glisoles).

Mlle Sallé (coll. de M. le baron Vitta, Paris).

Bibliographie

Mariette. — *Abecedario.*

Archives de l'Art français.

Du Plaquet. — *Eloge historique de Maurice Quentin de la Tour, peintre du roi.* Saint-Quentin et Paris, 1788.

Lafont de Saint-Yenne. — *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France.* Paris 1752.

Diderot. — *Salons.*

Bucelly d'Estrées. — *De La Tour* (mémoire de la « Société des Sciences, Arts, Belles-Lettres et Agriculture de Saint-Quentin », 1834).

Ch. Desmaze. — *Maurice Quentin de La Tour, peintre du roi.* Saint-Quentin 1853 et Paris 1854.

de Chennevières. — *Maurice Quentin de la Tour (portraits inédits d'artistes français,* 1854).

Champfleury. — *Les peintres de Laon et de Saint-Quentin,* Paris 1855.

Champfleury. — *La Tour* (*Collection des artistes célèbres*). Paris, Librairie de l'Art 1886.

Arsène Houssaye. — *Histoire de l'Art français au XVIIIe siècle.* Paris, Henri Plon 1860.

Edmond et Jules de Goncourt. — *L'Art du* XVIIIe *siècle.*

A. Guiffrey et M. Tourneux. — *Correspondance inédite de Maurice Quentin de la Tour.* Paris 1885.

Maurice Barrès. — *Trois stations de psychothérapie.* Paris 1890, Perrin.

Paul Flat. — *Pastel vivant* (roman contenant une analyse psychologique de l'œuvre de La Tour). Paris 1904. Edition de la « Revue bleue ».

Maurice Tourneux. — *La Tour,* biographie critique. Paris, Laurens. (Collection des grands artistes).

Henry Lapauze. — *Les pastels de Maurice Quentin de La Tour au musée de*

Saint-Quentin (album grand format contenant les reproductions de tous les pastels de La Tour conservés au musée Lécuyer). Paris, Manzi, Joyant & Cie, 1904.

L'œuvre de M. Q. de La Tour au Musée de Saint-Quentin et les dernières années du peintre. Eaux-fortes de Lalauze, texte d'Abel Patoux, préface de Paul Lacroix, Saint-Quentin 1883.

Elie Fleury. — *Catalogue raisonné de la Collection M. Q. de La Tour à Saint-Quentin.* Imprimerie générale *(Journal de Saint-Quentin)* 1907.

LE BOUTEUX (Pierre)

1683-1750

Peintre obscur et médiocre qui fit beaucoup de portraits pour vivre, et dont la plupart des œuvres sont perdues ou ignorées. Né à Paris en 1683, il ſut reçu académicien en 1728 et mourut à Lille en 1750.

Principaux Portraits

Vernansal (Louvre).
Louis de Boulogne (musée de Versailles).
Rigaud (musée de Versailles).

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

LEDRU (Hilaire)

1766-1840

Un des portraitistes les plus estimables de la Révolution et du Directoire. Ledru qui avait appris son art à Douai, eut aux salons de Paris, sous la Révolution, quelques succès enviables. Il fut en quelque sorte, le portraitiste officiel du Directoire.

Principaux Portraits

Le chevalier de Boufflers. Mme de Saint-Aubin. Barras. Bernadotte. Chateaubriand. Pichegru. Bonaparte. Le général Scherer.

Bibliographie

Paul Marmottan. — *Ecole française de peinture.*

LE FÈVRE (Robert)

1756-1830

Né à Caen; élève de Regnault, Robert LeFèvre est un des bons portraitistes de la fin du XVIIIe siècle et de l'époque impériale. Les principaux portraits qu'on a de lui sont ceux des membres de la famille Bonaparte et de hauts fonctionnaires de la Cour de Napoléon. Il appartient néanmoins encore au XVIIIe siècle par la technique, et l'éclat de la couleur.

Principaux Portraits

Carle Vernet (Louvre).

Napoléon (musée de Versailles).

Le maréchal Oudinot (musée de Versailles).

Marie-Julie Clary, femme de Joseph Bonaparte, roi de Naples, puis d'Espagne (musée de Versailles).

Pauline Bonaparte, princesse Borghèse (musée de Versailles).

Hoche (musée de Versailles).

Augereau (musée de versailles).

Savary (musée de Versailles).

L'acteur Armand (musée de la Comédie-française).

M. Paullet, médecin-major de la Garde impériale (musée d'Evreux).

Bonaparte, consul. Mme Lœtitia. Elisa Bonaparte, princesse de Lucques. M. de Fontanes. Lucien Bonaparte. Grétry. Pie VII. Le duc de Berry. Louis XVIII. Châteaubriand. L'architrésorier Lebrun. Le duc de Crès. Le duc de Massa. Le duc de Rovigo. Le Comte Mollien. Barbé-Marbois.

Bibliographie

Paul Marmottan. — *Ecole française de peinture.*

LÉPICIÉ (Michel-Nicolas-Bernard)

1735-1784

Fils du célèbre graveur François-Bernard Lépicié, Michel-Nicolas-Bernard Lépicié fut élève de Carle Van Loo. Reçu à l'Académie royale en 1769, il y devint professeur et fut le maître de Carle Vernet. Lépicié est un charmant petit maître intimiste dont les œuvres ont souvent été confondues avec celles de Chardin, ce qui n'est pas un petit éloge. On ne connaît de lui qu'un petit nombre de portraits, mais il en est de charmants, tel le Carle Vernet enfant, que possède le Louvre.

Lépicié est mort à Paris le 14 septembre 1784.

Principaux Portraits

Carle Vernet, enfant (Louvre).
Portrait de femme (musée de Nantes).
La marquise du Châtelet (coll. Henri de Rothschild).

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

LIOTARD (Jean-Etienne)

1702-1790

Né à Genève, ayant travaillé en Italie, à Constantinople, à Vienne, en Hollande, à Londres, Liotard est plutôt un artiste cosmopolite qu'un peintre français, — on le surnomma du reste le peintre turc — mais c'est à Paris, où il vint en 1725, qu'il fit son éducation, et le style de ses portraits est purement français.

C'était un personnage original. Emmené à Naples par M. de Puisieux qui venait d'y être nommé ambassabeur, il passa ensuite à Rome (1736) où il fit quelques pastels. C'est là qu'il rencontra un riche Anglais qui l'entraîna avec lui à Constantinople. Aussitôt arrivé, Liotard voulut adopter les usages du pays, laissa croître sa barbe et se vêtit en turc. Ce fut dans cet équipage excentrique qu'il arriva à Vienne ou il fut pourtant fort bien accueilli. « La nouveauté du spectacle, dit Mariette, attira sur lui les regards, lui facilita un accès au Palais et lui valut beaucoup d'ouvrage et bien des ducats ». A Paris où il revint bientôt son costume levantin et ses prétentions eurent moins de succès. « On estima ses pastels pour ce qu'ils valaient, dit encore Mariette, on les trouva secs et et faits avec peine ; la couleur tirait presque toujours sur celle du pain d'épices ; de plus ses têtes parurent plates et sans rondeur et si la ressemblance y parut assez bien saisie on crut reconnaître que cela ne venait que de ce qu'il avait pris plutôt la charge que la véritable forme des traits qu'il imitait. »

Ce jugement nous paraît aujourd'hui un peu sévère. Certes Liotard est un artiste assez secondaire, ce n'est rien moins qu'un grand peintre, mais quelques uns de ses portraits qui nous sont restés n'en sont pas moins fort agréables.

Jusqu'à un âge assez avancé, après une existence singulièrement errante, Liotard revint se fixer à Genève, où il mourut en 1790. Ses meilleurs portraits sont des pastels.

Principaux Portraits

Mme d'Epinay (musée de Versailles).
Lui-même (musée des Offices, Florence).
La Comtesse de Coventry, habillée à la turque (musée d'Amsterdam).
Mlle Lavergne (musée d'Amsterdam).
Mme Coynard (musée d'Amsterdam).
Le maréchal de Saxe (musée de Dresde).
Lui-même, en Turc (musée de Dresde).
Mme Favart, née Benoîte Duronceray (coll. Henri Pannier, Paris).
Charles Simon Favart, auteur dramatique (coll. Georges Pannier).
Louis XV. Marie-Thérèse. La princesse de Galles. Joseph II. Le lieutenant de police Hérault.

Bibliographie.

Mariette : *Abecedario.*
Nagler : *Neues Allgemeine Kunstler Lexicon.* Tome VII.

LUSURIEZ (Catherine)

1752 (?)-1781

On ne sait presque rien de cette artiste qui fut probablement la nièce de Hubert Drouais, lequel avait épousé une certaine Marie-Marguerite Lusuriez. Comme Anne-Françoise Doré, la femme de François-Hubert, elle travailla dans l'atelier de la famille, copiant celles des œuvres de son cousin dont on demandait des répliques. Elle acquit ainsi un talent que l'on dut confondre bien des fois avec celui du célèbre portraitiste de l'enfance. Elle mourut en 1781.

Principaux Portraits

Jean-Germain Drouais en écolier (musée du Louvre).
D'Alembert (musée Carnavalet) (gravé par Savart).

Bibliographie

Prosper Dorbec. — *Les Drouais (Revue de l'Art ancien et moderne,* déc. 1904-janv. 1905).

MÉRELLE (Pierre)

1713-1762

Né à Paris en 1703, Mérelle est un peintre obscur qui resta fidèle à la vieille Académie Saint-Luc, et ne chercha jamais à se faire recevoir dans l'Académie royale. Il travailla pourtant pour la Cour, et fit un portrait de la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe et un portrait de Madame Victoire. Ses œuvres, paraît-il, furent assez nombreuses, mais elles sont presque toutes perdues, à moins qu'elles ne soient attribuées, dans les musées et les collections, à des maîtres plus illustres.

Mérelle eut un fils qui fut également peintre de portraits, mais dont le talent est encore moins connu que celui de son père.

Principaux Portraits

Portrait de sa fille (coll. Jubinal de Saint-Albin, Paris).
Portrait de son fils (coll. Jubinal de Saint-Albin, Paris).
La dauphine Marie-Josèphe de Saxe. Madame Victoire de France.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

MOSNIER (Jean-Laurent)

1746-1791 (?)

Jean-Laurent Mosnier est un assez médiocre portraitiste de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il fut nommé académicien en 1788. On n'en entend plus parler après la Révolution. Il est probable qu'il est mort en 1791 ou 1792.

Principaux Portraits

Lagrenée, l'aîné (Louvre).
Bailly.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

NATTIER (Jean-Marc)

1685-1766

Nattier, que Gresset appelait « l'élève des grâces et le peintre de la Beauté » fut peut-être le plus fêté, le plus fameux des portraitistes du XVIIIe siècle. Ce fut aussi celui que la réaction du goût académique atteignit le plus tôt. Il commença de se démoder même de son vivant, et cette défaveur a poursuivi son œuvre jusqu'en ces dernières années où il a bénéficié largement du retour de la mode vers tout l'art du siècle de Louis XV.

Ce n'est peut-être pas un très grand peintre que Nattier, ce n'est surtout pas un observateur scrupuleux de la physionomie. Mais c'est un artiste exquis, plein d'esprit et de goût, et un peintre dont le coloris clair, harmonieux et joyeux contribua grandement à éclaircir la palette, jusque là un peu sombre, de l'école française.

Jean-Marc Nattier, né à Paris en 1685, appartenait à une famille d'artistes. Il était fils de maître. Son père avait été reçu de l'Académie en 1676 ; sa mère, Marie Courtois, parente du Bourguignon, était une miniaturiste de valeur ; enfin, il eut pour parrain Jean Jouvenet. Aussi, dès qu'il put tenir un crayon, fut-il envoyé à l'Académie, où fréquentait déjà son frère Jean-Baptiste. Tandis qu'il suivait les leçons de l'école, il eut l'heureuse idée, pour se perfectionner, de dessiner avec son frère les Rubens de la galerie de Médicis. Ces dessins, assez froids au dire de Mariette, plurent au public, et même à Louis XIV qui les vit. Ils commencèrent la faveur de Nattier qui rêvait alors des mythologies héroïques qu'on appelait en ce temps la peinture d'histoire. Mais, ayant épousé une fille noble, mais pauvre, il se mit à faire des portraits pour gagner de l'argent et il ne put jamais se remettre aux grands sujets. Il fut le portraitiste des femmes à la mode et des femmes de la Cour qu'il savait embellir tout en les faisant ressemblantes. Perfectionnant le portrait mythologique, que le XVIIe siècle avait inventé, et que Raoux pratiquait avant lui avec succès, il le porta au plus haut point du « galant et de l'aimable ». Les portraits des sœurs de Nesle, les premières maîtresses de Louis XV, et notamment celui de Mmes de Chateauroux et de Flavacourt, eurent à Versailles un succès inouï. La reine voulut à son tour se faire peindre par lui, il devint le portraitiste favori de la famille royale, et particulièrement de Mesdames, filles du Roi.

Bien avant cette fortune officielle, Nattier s'était fait recevoir de l'Académie (1718) dont son frère aîné Jean-Baptiste faisait déjà partie ; mais ce dernier, gravement compromis dans une scandaleuse affaire de mœurs, fut rayé pour indignité, et se tua dans sa prison.

Malgré la vogue de sa peinture, Nattier qui avait été ruiné par la chute du système de Law fut toute sa vie gêné d'argent. Quand la mode l'abandonna, il tomba vraiment dans la pauvreté, et en 1754, il dut solliciter la pension du roi laissée vacante par la mort de Cazes. Il mourut en 1766.

Nattier, au temps de sa jeunesse, avait failli partir pour la Russie. Pierre le Grand, qui s'était fort engoué de son talent, voulait l'emmener à Pétersbourg. Mais Nattier qui sentait la vogue lui venir à Paris, tergiversa, puis finit par refuser de partir. L'Empereur russe en fut très irrité, et le malheureux peintre ne put jamais se faire payer les travaux qu'il avait exécutés pour lui. Nattier eut quatre enfants : un fils qui promettait d'être un peintre de talent, mais qui se noya à Rome, étant encore fort jeune, et trois filles, parmi lesquelles l'une épousa le peintre Challe, et une autre le portraitiste Tocqué. Cette dernière a écrit une charmante biographie de son père.

Nattier lui-même, a fait de nombreuses répétitions de ses portraits les plus fameux.

Principaux Portraits

Madame Henriette de France, portrait en Vestale (Louvre).

Mlle de Lambesc et son frère, le comte de Brionne (Louvre).

La comtesse de Mailly, portrait en pénitente dans le désert, connu sous le nom de Sainte-Madeleine (Louvre).

Madame Adélaïde, portrait en musicienne (musées du Louvre et de Versailles).

Madame Adélaïde, portrait en Diane (musée de Versailles, répétitions : dans la collection Alphonse de Rothschild et au palais Pitti, Florence).

Madame Adélaïde, portrait de la princesse faisant des nœuds (musée de Versailles).

Le comte d'Argenson (musée de Versailles) (gravé par Le Vasseur et Demarcenay).

Louis Joseph Xavier de France, duc de Bourgogne (musée de Versailles, répétition au musée de Parme).

Madame Henriette de France, portrait en Flore (musée de Versailles, coll. Alph. de Rothschild, Paris, palais Pitti, Florence).

Madame Henriette de France, portrait de la princesse jouant de la basse de viole (musée de Versailles, répétition chez M. C. J. Wertheimer).

Louise Elisabeth de France, duchesse de Parme, portrait en habit de chasse (musée de Versailles).

Louise Elisabeth de France, duchesse de Parme, portrait en habit de cour (musée de Versailles).

L'infante Isabelle-Marie-Louise-Antoinette de Bourbon, petite-fille de Louis XV (musée de Versailles).

Madame Louise de France (musée de Versailles) (gravé par Armand Mathey).

Marie Leczinska, (musée de Versailles, répétitions et réductions au musée de Dijon, à Hertford House (coll. Wallace, Londres), et dans plusieurs collections particulières).

Nattier, sa femme et quatre enfants (musée de Versailles).

Pierre Ier, empereur de Russie (musée de Versailles).

Marie Josèphe de Saxe, dauphine de France (musée de Versailles).

Madame Sophie de France (musée de Versailles) (gravé par Armand Mathey).

La princesse de Turenne, (musée de Versailles) (gravé par Lionel Le Couteux).

Madame Victoire de France (musée de Versailles) (gravé par Armand Mathey).

Louise Henriette de Bourbon-Conti, duchesse de Chartres, puis d'Orléans (musée Condé, Chantilly) (gravé par Hubert).

Madame Henriette de France (musée de Bordeaux).

Portrait d'une dame en Source (musée de Limoges).

Mme de Pompadour (musée de Saint-Omer, répétition au musée de Versailles, esquisse chez M. Thiébault-Sisson, Paris) (gravé par Cathelin, par le Beau d'après Queverdo, et par Lionel Le Couteux).

Portrait d'une dame tenant les mains sous son manteau (coll. Wallace, Londres).

Marie Zéphirine de France, dite la petite Madame, petite-fille de Louis XV (palais Pitti, Florence).

Louise Henriette de Bourbon-Conti, duchesse de Chartres, puis d'Orléans musée de Stockholm) (gravé par Jean Patricot).

Maurice, comte de Saxe (musée de Dresde).

Louis Tocqué (musée de Copenhague) (gravé par Cathelin).

La marquise de la Tournelle, plus tard duchesse de Chateauroux, portrait en Point du jour, (coll. du prince royal de Suède, de M. Lionel Philips, de M. le marquis de Quinemont, Paris) (gravé par Masquelier).

Mlle de Charolais, Louise Anne de Bourbon (coll. du duc de Sutherland et Pierpont Morgan, Londres).

La princesse de Beauvau, (coll. de M. le vicomte E. Melchior de Voguë et chez M. le duc de Mouchy, Paris, copie au musée de Blois, peinture chez M. Standish, Londres).

Bonier de la Mosson (coll. Cahen d'Anvers, Paris).

Mme Boudrey (coll. Bardac et Henri Germain, Paris).

M. Le Royer, conseiller au Parlement de Paris, pastel (coll. Bardac, Paris).

Mme Le Royer, pastel (coll. Bardac, Paris).

Mme Geoffrin (coll. du marquis d'Estampes, Paris).

Mme de la Ferté-Imbault (coll. du marquis d'Estampes, Paris).

François Philippe Brochier (coll. Etienne Famin, Paris).

La duchesse de Châteauroux, portrait en Été (coll. Henri de Montesquiou, Paris).

La duchesse de Lauraguais, portrait en Printemps (coll. Henri de Montesquiou, Paris).

La marquise de Nesle, portrait en Muse (coll. Henri de Montesquiou, Paris).

La duchesse de Châteauroux (chez Mme la marquise de Trévise) (gravé par Baléchou).

La marquise du Châtel et sa fille (coll. M. Ephrussi, Paris).

Mme Héron de Villefosse et sa fille (coll. M. Ephrussi, Paris).

Portrait d'une dame, en buste (coll. Groult, Paris).

Portrait d'une dame, en buste (coll. Jacques Doucet, Paris).

Mme de Laporte, portrait en chasseresse (coll. Gaston Menier, Paris) (gravé par Alph. Lamotte).

Mme de Laporte, portrait en Flore (coll. du comte de Lariboisière, Paris).

La marquise des Ligneries (coll. d'Aillières).

Louis XV (chez M. de Buttet, réplique avec quelques modifications chez M. Jules Beer).

Mme de Marsollier et sa fille (coll. de Mme Jules Porgès, Paris).

Le comte de Noailles, plus tard duc de Mouchy, maréchal de France (chez M. le duc de Mouchy, Paris).

Louis, duc d'Orléans (coll. Bischoffsheim, Paris, répétition à Hertford House).

Louis Jean Marie de Bourbon, duc de Penthièvre (coll. de Barail, Paris).

Pesne (coll. du duc de Fezensac, Paris).

La marquise de Prie, (coll. du baron de Baye, Paris).

Mme de Sombreuil, portrait en muse Erato, avec un enfant en amour (coll. Pierre Lebaudy, Paris).

Mme Tocqué, née Marie Catherine Nattier (coll. du comte Le Marois, Paris).

Marquise de Vintimille (coll. Henri de Castellane, Paris) (gravé par Malœuvre).

La comtesse de Rigolet (coll. Louis Paraf, Paris).

Portrait de femme en habit de Cour (coll. de M. le baron Lambert, Bruxelles).

Mme de Cypierre (coll. Fairfax-Murray).

La marquise d'Antin, plus tard comtesse de Forcalquier-Brancas, (coll. de Mme Edouard André, Paris).

Catherine Alexiewna, impératrice de Russie (gravé par Dupin) (coll. Odieuvre, Paris).

La marquise du Châtelet (gravé par Fessard). Bernard Picart (gravé par Verkolje).

Bibliographie

Mme Tocqué. — Notice publiée dans les *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture.*

Mariette. — *Abecedario.*

Pierre de Nolhac. — *J. M. Nattier.* Paris, Manzi, Joyant et Cie.

Fernand Engerrand. — *Nattier, peintre des favorites de Louis XV* (*Revue de l'Art ancien et moderne,* 1897).

Charles Blanc. — *Histoire des peintres.*

Jal. — *Dictionnaire critique.*

NONOTTE (Donatien)

1708-1785

Nonotte (né à Besançon en 1708) est un des bons portraitistes secondaires du XVIII[e] siècle. Elève de François Lemoyne, il fut reçu à l'Académie le 26 août 1741. Il alla, assez longtemps après, s'établir à Lyon où il obtint la direction de l'Ecole des Beaux-Arts (1769). Il eut pour élève le statuaire Chinard, et « dégrossit » François-Hubert Drouais.

Principaux Portraits

Sébastien Le Clerc (Louvre).
Gabriel Charvet (Louvre).
Desgriffes (musée d'Orléans).
Le graveur Jean Moyreau (musée d'Orléans).
Un magistrat de Lyon (musée de Lyon)

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*
Jal. — *Dictionnaire critique.*
d'Argenville. — *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres.*



PERRONNEAU. — Mme de Sorquainville.
(Coll. David Weill, Paris).

PERRONNEAU (Jean-Baptiste)

1715-1783

Perronneau est un de ces artistes malchanceux qu'une destinée funeste poursuit jusqu'au-delà de la mort. Ecrasé de son temps par la gloire de La Tour, injustement maltraité par la critique, cet admirable pastelliste fut si complètement oublié après sa mort qu'avant les laborieuses recherches de M. Maurice Tourneux et le savant article qu'il a publié en 1896 dans la Gazette des Beaux-Arts, on ne savait rien de sa vie. On n'est pas encore sûr qu'il soit né à Paris, mais cela paraît probable. Son père était bourgeois de cette ville. Il fut mis de bonne heure en apprentissage chez un graveur, le père de Laurent Cars, et l'on ne sait au juste quand il abandonna ce métier pour celui de peintre. Il paraît avoir étudié d'abord sous la direction de Bouchardon, on le donne aussi comme élève de Natoire, et M. de Fourcaud croit qu'il reçut des conseils de Drouais le père. Il fut reçu à l'Académie en qualité d'agréé en 1746, et il était, dès ce moment en possession de tout son talent. On connaît aujourd'hui quelques uns des portraits qu'il exposa au salon de cette année, tels François Drouais, et le marquis d'Aubais qui sont presque dignes de La Tour. A partir de ce moment, il exposa régulièrement au Louvre et les livrets des salons portent à chaque exposition la mention d'un envoi considérable. C'est vers cette époque que se place une anecdote fameuse qui, jusqu'à ces dernières années, avait seule permis au nom de Perronneau d'échapper à l'oubli. La Tour, prenant ombrage de la faveur croissante dont Perronneau jouissait auprès du public, aurait proposé à son jeune rival d'exposer son portrait, puis, par une malice assez perfide aurait exposé à côté un de ses portraits par lui-même dont l'œuvre du nouveau venu aurait été complétement écrasée. M. Maurice Tourneux conteste l'anecdote qui n'a d'autre garant que Diderot, et que le critique ne raconta que dix-sept ans après. Le fait est que l'on possède ce La Tour par Perronneau — il est au Musée de Saint-Quentin — et que la comparaison n'est pas du tout aussi écrasante que le disait le philosophe. Cette histoire néanmoins montre à quel point le malheureux Perronneau eut à souffrir de l'incontestable supériorité de son grand rival. Celui-ci accaparait la clientèle brillante, la clientèle princière, et force fut à Perronneau de se contenter de peindre les bourgeois, les gens de

lettres, et bientôt d'aller travailler en province. Bien qu'il se fût marié (il épousa en 1754 Louise-Charlotte Aubert, fille du miniaturiste Louis-François Aubert), il mena en effet une vie singulièrement errante, se transportant partout où il avait chance de trouver des commandes. En 1756, nous le voyons à Bordeaux, peu après à Lyon, puis il fait un court voyage en Italie d'où il revient à Paris pour se rendre ensuite en Hollande où il passe deux ans. A peine rentré, il quitte Paris de nouveau pour aller peindre à Orléans, qu'il habite assez longtemps. En 1770, second voyage en Hollande, où il avait été très bien accueilli. Puis, nouveau séjour à Orléans et à Bordeaux. Ainsi, toujours voyageant, toujours travaillant, c'est à peine si Perronneau eut le temps de fréquenter ses collègues de l'Académie. Aussi, quand, au cours d'un troisième voyage en Hollande, il mourut à Amsterdam d'un accès de fièvre, était-il si complètement oublié que, lorsque Mondonville fils, qui avait recueilli son dernier soupir, avertit le secrétaire de l'illustre compagnie, on oublia de notifier le décès du peintre à la séance du 20 décembre 1783. Ce fut seulement lors de l'assemblée suivante que la mention figura au registre. La malchance qui s'était acharnée sur le pauvre Perronneau, le poursuivit jusque dans son œuvre. Ses portraits furent complètement dédaignés, et si les amateurs éclairés qui s'occupèrent du XVIII[e] siècle français au temps où il était le plus méprisé, les Walferdin, les Lacaze, les Eudoxe Marcille, les Goncourt, lui firent une place dans leurs galeries, les historiens et les critiques le négligèrent jusqu'au moment où M. Maurice Tourneux s'est occupé de lui. On reconnaît aujourd'hui que si les pastels de Perronneau n'ont pas la vérité profonde, la pénétration psychologique, la magie des œuvres de La Tour, ils les égalent souvent, les surpassent quelquefois par le charme du coloris et par les qualités « peintre ». Perronneau a également fait quelques portraits à l'huile qui ne manquent pas de mérite.

Principaux Portraits

Le peintre J. B. Oudry (Louvre).
Adam l'aîné (Louvre).
Jeune fille tenant un chat (Louvre).

Portrait d'homme (Louvre).
La Tour (musée de Saint-Quentin).
Portrait d'homme, dit Perronneau par lui-même (musée de Tours).
Robbé de Beauveset (musée d'Orléans).
Robert Soyer, ingénieur des Ponts et Chaussées (musée d'Orléans).
Le comte de Bastard (coll. Jacques Doucet, Paris).
M. Dumas de Puysac (coll. Jacques Doucet, Paris).
Mme *** tenant un bouquet de barbeaux (coll. Jacques Doucet, Paris).
M. Dutilleul (coll. Jacques Doucet, Paris).
Mme Benoîte Sacquin (coll. Jacques Doucet, Paris).
Jeune écolier, frère de Perronneau (coll. Jacques Doucet, Paris).
M. Van Robai (coll. M. Jacques Doucet, Paris).
Portrait d'enfant (coll. Jacques Doucet, Paris).
Mme Dutilleul (coll. Léon Michel-Lévy, Paris).
Le marquis d'Aubais (coll. Lévy, Paris).
Mme de Saint-Albin (coll. Jubinal de Saint-Albin, Paris).
La comtesse de Corbeau de Saint-Albin (coll. Jubinal de Saint-Albin, Paris).
Le marquis de Puente-Fuerte (coll. Paul Sohège, Paris).
Portrait d'homme, 1763 (coll. de M. le duc Decazes, Paris).
Portrait d'homme, 1765 (coll. de M. le duc Decazes, Paris)).
Hubert Drouais (coll. N. Valois, Paris).
Portrait d'artiste (coll. Doistau, Paris).
Jeanne Dorus, troisième femme de J. B. Le Moyne (coll. Georges Dormeuil, Paris).
Portrait d'homme (coll. Georges Dormeuil, Paris).
La comtesse Jacquette d'Arche (coll. de Mme René d'Hubert, Paris).
Le graveur Huquier (coll. André Lazard, Paris).
Portrait présumé d'un fils du sculpteur Le Moyne (coll. Albert Lehmann, Paris).
M. de La Fontaine (coll. de M. le marquis de Saint-Maurice Montcalm, Paris).
Mme de La Fontaine (coll. de M. le marquis de Saint-Maurice Montcalm, Paris).
M. Boyer, armateur, l'homme en habit rose (coll. Arthur Veil-Picard, Paris).

Portrait d'enfant en costume de hussard (coll. Arthur Veil-Picard, Paris).

Mme Desfriches et Perronneau lui-même (coll. Groult, Paris).

M. Olivier (coll. Groult, Paris).

Mme Olivier (coll. Groult, Paris).

Le comte Goyon de Vaudurant (coll. Wilbrod-Chabrol, Paris).

Desfriches (coll. Ratouis de Limay, Paris).

Mme Jean Cadet de Limay, née Desfriches (coll. Ratouis de Limay, Paris).

Portrait d'un peintre (coll. Pierre Decourcelle, Paris).

La duchesse d'Ayen (coll. de M. le comte de Lagarde, Paris).

Mme de Sorquainville (coll. David Weill, Paris).

L'architecte Chevotet (coll. Delzons, Orléans).

Mme Chevotet (coll. Delzons, Orléans).

Théophile de Cazenove (à Mme Georges Dambmann, Lyon).

M. et Mme Rateau (famille Azam, Bordeaux).

Gérard Meermann (museum Meermanno-Westreenianum, La Haye) (gravé par Daullé).

Portrait d'homme (à MM. Thomas Agnew and Sons, Londres).

La princesse de Condé. Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas. Lord Hutington. Cochin. Vernet. Melle Silanie. M. Asselaer. M. Toling.

Bibliographie

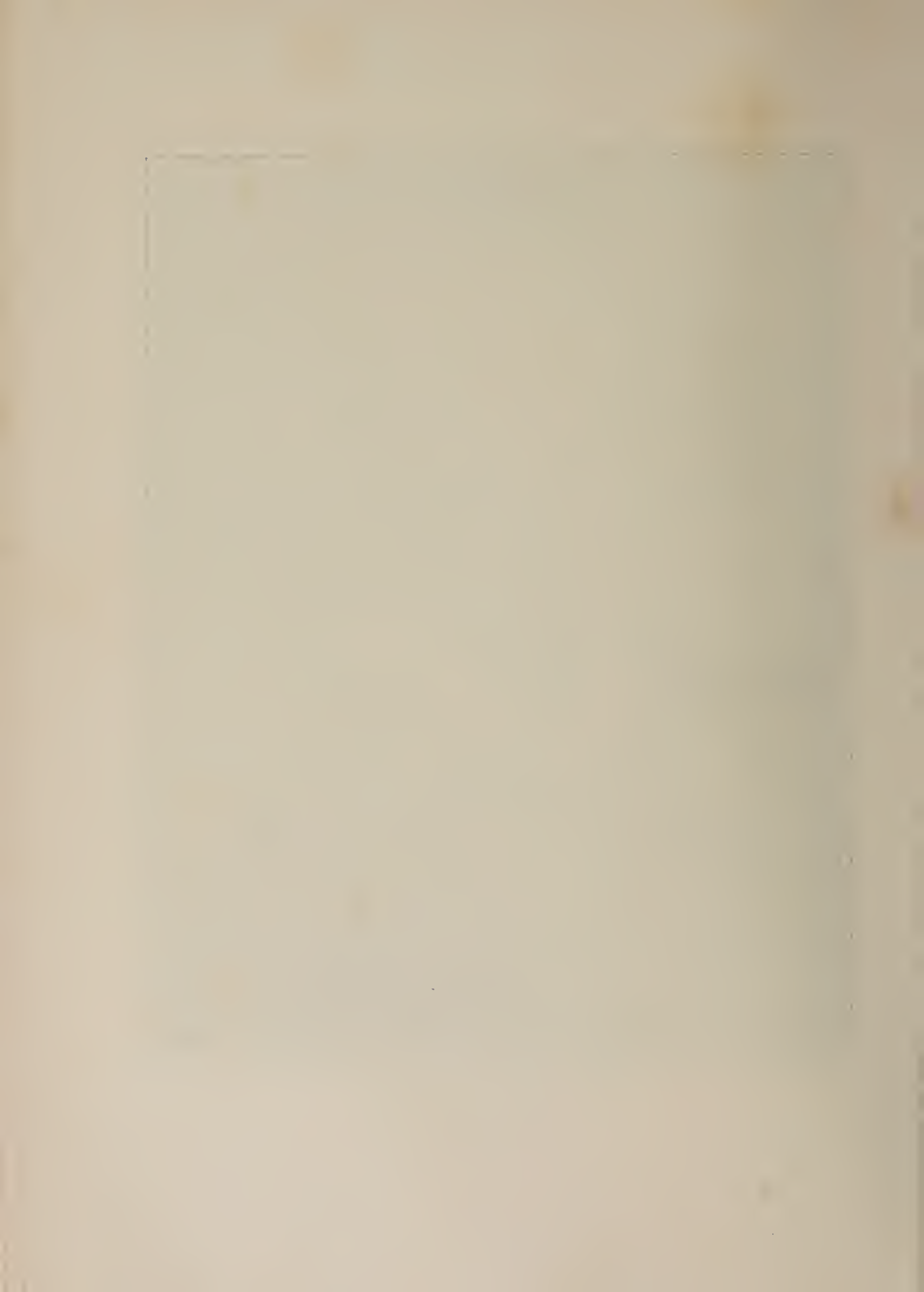
Maurice Tourneux. — *Jean-Baptiste Perronneau. (Gazette des Beaux-Arts,* 1896).

Albert Besnard. — *Le pastel.* (*La grande revue,* 25 juin 1908).

Louis de Fourcaud. — *Le pastel et les pastellistes français au XVIIIe siècle, à propos de l'exposition des cents pastels* (*Revue de l'Art Ancien et Moderne,* Juillet-Septembre 1908).



Pesne. — Frédéric II, roi de Prusse.
(Musée de Berlin).



PESNE (Antoine)

1683-1757

Bien qu'il ait passé la plus grande partie de sa vie en Prusse, et qu'il ait portraituré presque toute l'Allemagne princière du XVIIIe siècle, Pesne est bien un portraitiste français, autant par l'esprit et le goût de sa manière, par le brio et la solidité de son coup de pinceau, que par ses origines. Né à Paris en 1683, il fut l'élève de son père, Thomas Pesne, et de Charles de la Fosse, son oncle. Ayant obtenu le prix de Rome en 1703, il passa plusieurs années en Italie, où il séjourna surtout à Venise. C'est là qu'il rencontra un grand seigneur prussien, le baron de Kniphausen, dont il fit le portrait. Ce portrait ayant été montré au Roi de Prusse, celui-ci en fut si enchanté qu'il voulut faire venir Pesne à Berlin. Le peintre consentit volontiers au voyage, mais désirant auparavant être reçu de l'Académie de France, il repartit pour Rome où il fit le portrait de Vleughels qui était alors directeur, portrait qui le fit admettre dans « l'illustre compagnie ». A Berlin, Pesne fut très bien accueilli, et sa faveur à la Cour et dans l'aristocratie prussienne ne se démentit pas, même sous le règne de Frédéric-Guillaume, le roi-sergent, dont le mécénisme était pourtant le dernier des soucis. En 1723, il fit un voyage à Paris, et il revint à Berlin par l'Angleterre, où il n'obtint pas à la vérité le succès auquel il s'attendait. Il fut parmi les familiers de Frédéric II, pour qui, renonçant à la gravité ordinaire de son talent, il peignit, dit-on, une Priapée qui décorait un des cabinets de Sans-Souci. On ne l'appelait que « l'illustre Pesne » et d'Argens dit qu'il « possède comme coloriste plus de vérité que Rigaud, qu'il a une force qui manque souvent à Largillière, et une noblesse dont Rembrandt est toujours dépourvu ». Sans partager cet enthousiasme, nous reconnaissons aujourd'hui en Pesne un excellent portraitiste, plein de vigueur et de solidité. Son portrait de Frédéric II au musée de Berlin peut être considéré comme un véritable chef d'œuvre. Pesne, qui fut directeur de l'Académie de Berlin mourut dans cette ville en 1757.

Principaux Portraits

Le peintre Vleughels (Louvre).

Frédéric II, roi de Prusse, (musée de Berlin).

M. von Erlach, commandant des Cent Suisses, et sa famille (musée de Berlin).

Le graveur Schmidt et sa femme (musée de Berlin).

Portrait de jeune femme (musée de Berlin).

Portrait de jeune fille (Pinacothèque de Munich).

Portrait d'un peintre (Pinacothèque de Munich).

Portrait de femme (Pinacothèque de Munich).

Portrait de jeune fille (musée de Dresde).

Le peintre Dubuisson (musée de Dresde).

Lui-même (musée de Dresde).

Portrait d'homme (musée de Dresde).

Portrait de vieillard (musée de Brunswick).

Vieille Salzbourgeoise (musée de Brunswick).

Jeune Salzbourgeoise (musée de Brunswick).

M[elle] Barberina (château de Sans-Souci).

Un grand veneur de la Cour de Prusse (musée de Copenhague).

Le prince Léopold d'Anhalt-Dessau (gravé par Busch). Le prince Auguste d'Anhalt-Bernburg. Georges Diethof von Arnim (gravé par Schmidt). Sophie-Dorothée de Brunswick, reine de Prusse (gravé par Houbraken). J. B. Coignard, imprimeur à Paris (gravé par Petit). Frédéric-Guillaume, roi de Prusse (gravé par Schmidt). Newton (gravé par Edelinck).

Bibliographie

d'Argens. — *Mémoires*. Paris 1807.

Dussieux. — *Antoine Pesne. (Revue Universelle des Arts),* publiée par Paul Lacroix. — Paris 1856.

PRUD'HON (Pierre-Paul)

1758-1823

Prud'hon, qui compte certainement parmi les artistes les plus intéressants de l'école française, n'a abordé le portrait qu'assez exceptionnellement, mais il en a fait d'admirables, et comme il a appliqué à la représentation de ses contemporains les inquiétudes de sa nature ardente et passionnée il apparaît comme un des maîtres qui ont exprimé avec le plus de force et le plus de charme certaines nuances du sentiment et de la physionomie qui ont régné en France dans les dernières années du XVIIIe siècle et dans les premières années du XIXme.

Pierre Prudon (ce n'est que plus tard qu'il signa Pierre-Paul et changea l'orthographe de son nom) naquit à Cluny en Bourgogne en 1758. Il était le treizième enfant d'un pauvre tailleur de pierre. Les bénédictins de Cluny s'intéressèrent à lui ainsi que le curé Besson dont il était l'enfant de chœur et qui lui donna quelque éducation. Dès son enfance, il manifesta un goût ardent pour la peinture, une inexplicable et invincible vocation. Ses premiers essais ayant intéressé l'évêque de Mâcon, M^gneur Moreau, celui-ci le fit entrer dans l'atelier de Devosge, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon. Il y fit de rapides progrès. Malheureusement, il épousa, à dix-neuf ans, la fille d'un notaire, Jeanne Pennet, qui le rendit horriblement malheureux. Un de ses compatriotes, M. de Joursanvault, l'envoya à Paris, où il travailla trois ans et d'où il revint le cœur brisé après un singulier petit roman d'amour. Revenu à Dijon, il y concourt pour le prix triennal de l'Ecole, mais, par charité, finit le tableau d'un de ses concurrents, qui a le prix : celui-ci le refuse, dévoile l'aventure, et Prud'hon part pour Rome où il demeura trois ans, et où il étudia passionnément Léonard et le Corrége. Rentré en 1789 à Paris où sa femme et ses enfants viennent le rejoindre, il s'enferme dans la retraite, fait des vignettes pour vivre, et travaille avec passion. En 1794, nouveau départ pour la Bourgogne, puis pour la Franche-Comté où il passe deux ans à Rigny. Rentré de nouveau à Paris, un admirable dessin, « La Vérité descendant des cieux, conduite par la Sagesse » lui vaut un prix d'encouragement, un logement au Louvre, et la commande d'un plafond pour le château de Saint-Cloud. Très protégé par le premier Consul, il arrive alors à la gloire ; il peint le portrait de l'impératrice

Joséphine, « La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime », « L'enlèvement de Psyché ».

Mais Prud'hon n'était pas fait pour être heureux. Toujours tourmenté par sa femme qui finit par être enfermée dans une maison de santé, il s'était mis à aimer passionnément une de ses élèves, Mlle Mayer. Mais celle-ci se tua le 26 mai 1821, sans qu'on ait jamais pu discerner la cause de son suicide. Ce drame plongea Prud'hon dans un profond désespoir et il mourut en 1823.

Principaux Portraits

L'impératrice Joséphine (Louvre).
Mme Jarre (Louvre).
Le naturaliste Bruun Neergaart (Louvre).
Le baron Denon (Louvre).
Marie-Marguerite Lagnier (Louvre).
M. Vallet (Louvre).
Mlle Mayer, pastel (Louvre).
M. de Sommariva (musée de Milan).
Talleyrand (coll. du duc de Valençay).
Mme Copia (coll. Ferdinand Bischoffsheim, Paris).
La duchesse de Montebello. La reine Hortense.

Bibliographie

Notice historique sur la vie et les ouvrages de Prud'hon. Paris 1823.

Voiart. — *Notice historique sur la vie et les ouvrages de P. P. Prud'hon, peintre*. Paris, 1824.

Arsène Houssaye. — *P. P. Prud'hon* (*L'Artiste*, janvier 1844 et juin 1877).

Eug. Delacroix. — *Peintres et sculpteurs modernes* (*Revue des Deux-Mondes*, 1er novembre 1846).

Ch. Clément. — *Prud'hon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*. Paris 1868-1872.

G. Duplessis. — *Les œuvres de Prud'hon à l'Ecole des Beaux-Arts*. Paris 1874.

E. et J. de Goncourt. — *L'Art du XVIIIe siècle*.

Paul Martin. — *La Jeunesse de P. P. Prud'hon*. Mâcon 1876.

Charles Blanc. — *Histoire des peintres*.

RANC (Jean)

1674-1735

Né à Montpellier en 1674, cet estimable portraitiste est le fils de Jean Ranc, qui fut le maître de Rigaud. Aussi celui-ci le prit-il chez lui, et s'efforça-t-il de le pousser dans le monde. Nommé académicien en 1704, il partit peu après pour l'Espagne où il fut nommé premier peintre du Roi, et où il vécut jusqu'à sa mort (1735).

Principaux Portraits

Nicolas van Plattenberg (Louvre).
Verdier (Louvre).
Nicolas Lamoignon de Basville (Musée de Montpellier).

Bibliographie

d'Argenville. — *Abrégé de la vie des peintres.*
Mercure de France. Sept. 1722-Mars 1729.
P. Mantz. — *Jean Ranc.* (*L'Artiste,* T. XII, 1854).

RAOUX (Jean)

1677-1734

Jean Raoux, né à Montpellier en 1677, élève de Ranc le père, est assurément un peintre de second ordre. « Il a voulu plaire, dit Mariette, par un pinceau très soigné, mais il sera toujours un artiste assez médiocre : il dessine mal et peint mollement. » Cette appréciation sévère n'a pas empêché Raoux de jouir de son temps d'une réputation universelle. Il a eu du reste, sur l'évolution de l'art du portrait au XVIIIe siècle, une influence considérable : il est le véritable propagateur de la mythologie galante dont Nattier devait, avec tant de succès, déguiser ses contemporaines. La mode de se faire représenter en déesse déshabillée, en allégorie, mode qui régna universellement dans toute la première moitié du XVIIIe siècle, vient des portraits de théâtre de Raoux.

Raoux fut, en effet, le peintre des comédiennes, et c'est à force de peindre ses modèles favoris dans leurs habits de théâtre qu'il prit ce style maniéré, qu'on retrouve même dans ses portraits de bourgeoises comme celui de Françoise Perdrigeon (musée de Versailles). Raoux, du reste, quoiqu'en dise Mariette, est un portraitiste agréable, et un bon peintre d'étoffes. Il eut une heureuse carrière d'artiste à la mode, et tout en travaillant beaucoup, ne cessa de mener joyeuse vie.

Il appartenait à une bonne famille bourgeoise. C'est à lui qu'on prête un mot fameux, très souvent répété : comme on lui demandait s'il était gentilhomme, il aurait répondu : « J'ai trois cents ans de roture dans ma famille. » Après avoir travaillé dans l'atelier de Ranc, il vint à Paris, où il se fit admettre chez Bon de Boulogne, dont il devint bientôt l'élève favori. Après plusieurs petits succès à l'Académie, il remporta le prix de Rome en 1704, mais en Italie, c'est à Venise qu'il séjourna le plus longtemps. Il y rencontra le grand prieur de Vendôme avec qui il se lia d'amitié et qui fut son protecteur constant. Il fut également très protégé par le cardinal Dubois. Cela commença sa vogue qui ne se démentit pas jusqu'à sa mort. Sauf un court séjour en Angleterre, Raoux ne cessa de mener à Paris une vie de travail et de plaisir qui l'épuisa promptement. Il mourut en 1734. Il était académicien depuis 1717 comme peintre d'histoire, car outre ses portraits, Raoux a peint un certains nombre de ces tableaux mythologiques que l'on appelait au XVIIIe siècle : tableaux d'histoire.

Principaux Portraits

Marie-Françoise Perdrigeon, épouse d'Etienne Paul Boucher, secrétaire du roi, en vestale (musée de Versailles).

Portrait d'une musicienne (musée de Douai).

Anne-Marguerite Petit (musée d'Orléans).

Françoise Prévost, danseuse de l'Opéra (musée de Tours).

Une dame à son miroir (coll. Wallace, Londres).

Mlle Journet, en Diane. Mlle Carton, en Naïade. Mlle Quinault, en Amphitrite. Mgr Soanen, évêque de Senez.

Bibliographie

Mariette. — *Abecedario.*

d'Argenville. — *Abrégé de la vie des peintres.*

Charles Blanc. — *Histoire des peintres.*

RIESENER (Henri-François)

1767-1828

Un des portraitistes les plus honorables de l'école assez médiocre qui fait la transition entre le style du XVIIIe et le style du XIXe siècle.

Fils de l'ébéniste fameux à qui l'on doit quelques uns des plus beaux meubles du XVIIIe siècle, Riesener fut l'élève de Vincent et de David. Il eut d'abord l'ambition de la grande peinture. Mais, ruiné par la Révolution, il s'engagea dans les armées de la République et quand il reprit la vie civile fut obligé de faire des portraits pour vivre. Il se fit ainsi une certaine réputation dans la société parisienne du consulat et de l'Empire, et un portrait qu'il fit de Napoléon d'après nature pendant que l'empereur déjeunait eut un tel succès qu'il en dut exécuter, dit-on, plus de cinquante répliques.

En 1816, se trouvant sans ouvrage, il partit pour la Russie. Il fut très bien accueilli par la haute société de Saint-Pétersbourg où il demeura sept ans, exécutant un grand nombre de portraits. Revenu à Paris, il mourut en 1828.

Principaux Portraits

M. Ravio (Louvre).

Le chanteur Elleviou (musée de Versailles).

Le comte Dejean, directeur de l'administration de la guerre (musée de Versailles).

Eugène de Beauharnais. Le général Ordener. Delacroix, capitaine des chasseurs de la garde impériale. Melle Chevigny du Théâtre des Arts. Le comte de Cessac.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

RIGAUD (Hyacinthe)

1659-1743

L'art de ce maître, comme celui de son émule, Largillière, tient plus au XVII[e] qu'au XVIII[e] siècle. Ses portraits de grand style ont la pompe, l'ampleur, la richesse de la Cour de Louis XIV. Mais il prépare le portrait de l'âge suivant : c'est un artiste de transition.

Rigaud eut une carrière laborieuse mais heureuse et facile. Né à Perpignan en 1659, il se nommait de son nom véritable Hyacinthe-François-Honorat-Pierre-André-Jean Rigau y Ros, étant d'origine espagnole. Fils et petit-fils de peintres obscurs, il fut envoyé dès l'âge de 14 ans à Montpellier pour y apprendre la peinture. Ayant travaillé chez Ranc le père qui lui donna l'admiration de Van Dyck, il montra de bonne heure les plus heureuses dispositions et voulut les développer sur un plus grand théâtre. Après un séjour à Lyon, il vint à Paris, où il eut le bonheur de plaire à Le Brun, ce qui le favorisa beaucoup. Il remporta le prix de Rome en 1685, mais il ne fit pas le voyage d'Italie parce qu'il en fut détourné par Le Brun qui, ayant discerné chez son protégé une vocation décidée pour le portrait, jugeait inutile pour lui la fréquentation des maîtres italiens. Dès ce moment, le jeune Rigaud commençait du reste à se faire connaître. Lui, qui fut le peintre des grands seigneurs et des grands hommes, il débuta dans la carrière en peignant de simples bourgeois. « Son premier morceau, dit d'Argenville, fut le portrait d'un nommé Matron, joaillier, qu'il fit dans le goût de Van Dyck. Ce portrait passa successivement au fils et au petit-fils du joaillier. Ce dernier, voulant s'assurer qu'il était de Rigaud, le fit porter chez lui. Sur le nom de Matron, Rigaud reconnut son ouvrage : « La tête, dit-il, pourrait être de Van Dyck, mais la draperie n'est pas digne de Rigaud. Je la veux repeindre gratuitement. » Vraie ou fausse, cette anecdote montre ce que, de son propre aveu, Rigaud devait au grand portraitiste flamand. Certes, il n'en a ni la souplesse de pinceau, ni l'élégante simplicité, mais il est peut-être plus consciencieux. C'est un scrupuleux annotateur de la figure humaine, et quelque pompe, quelque majesté qu'il mette dans ses portraits, il est incapable d'embellir ou d'orner la physionomie même de ses modèles. C'est du reste un portraitiste plein de caractère et de vigueur, de style et de force, un coloriste brillant et savoureux.

La gloire qu'il eut de son temps fut immense. Après avoir peint des bourgeois et des magistrats, il devint vers la fin du règne de Louis XIV un des portraitistes favoris de la Cour, et il n'est, pour ainsi dire, pas un homme célèbre de son temps dont il n'ait laissé la solennelle et véridique image. Rigaud, qui appartenait à l'Académie depuis 1700, fut anobli en 1709 par le magistrat de Perpignan en vertu d'un privilège que les rois d'Aragon avaient conféré à cette ville en 1447. Lous XIV, puis Louis XV, confirmèrent cet anoblissement, témoignant ainsi de la faveur dont ils entendaient honorer un artiste dont la Cour et la ville admiraient le talent. Rigaud vieillit donc plein d'honneur et de gloire. Il mourut en 1743, âgé de quatre-vingt-quatre ans, de désespoir d'avoir perdu sa femme.

Principaux Portraits

Les portraits de Rigaud sont très nombreux, et l'on en a fait, de son temps, sous ses yeux, de nombreuses copies, ce qui les a quelques peu dépréciés aux yeux des collectionneurs. Les plus célébres ont été reproduits en d'admirables gravures par Edelinck et Drevet; on a cité ici quelques-uns des plus remarquables, soit par leur valeur artistique soit par leur intérêt iconographique.

Louis XIV (Louvre).
Philippe V, roi d'Espagne (Louvre).
Bossuet (Louvre).
Van den Boghaert, dit des Jardins (Louvre).
Le Brun et Mignard (Louvre).
La mère de l'artiste (Louvre).
Robert de Cotte (Louvre).
Le cardinal de Polignac (Louvre).
J. F. P. de Créqui (Louvre).
Pierre de Bérulle (Louvre).
Lui-même (Louvre).
Louis XV, enfant (musée de Versailles).
La princesse Palatine (musée de Versailles).
Boileau (musée deVersailles).
Le marquis de Dangeau (musée de Versailles).
Le dauphin (musée de Versailles).

Jean-Jacques Keller (musée de Versailles).

Mignard (musée de Versailles).

Le duc d'Antin (musée de Versailles).

Louis XV adolescent (musée de Versailles), (réplique au musée Condé, Chantilly).

Le comte de Toulouse (musée de Versailles).

Le cardinal Fleury (musée de Versailles), réplique à Hertfordhouse (coll. Wallace Londres).

Le duc d'Orléans (le Régent) (Versailles).

Morat, conseiller d'Etat (musée de Versailles).

L'abbé de Rancé (musée Condé, Chantilly).

Ch. Gaspard Dudun marquis d'Herbault (musée de Nantes).

Girardon (musée de Dijon).

Vauban (musée de Saintes).

Le comte d'Evreux (musée de Tours).

Fontenelle (musée de Montpellier).

Charlotte-Elisabeth d'Orléans, princesse palatine (musée de Buda-Pesth).

Bossuet (musée des Offices, Florence).

Lui-même (musée des Offices, Florence).

François Brignole Sale (Musée de Gênes).

Bettina Raggi Brignole-Sale (musée de Gênes).

Christian III (Pinacothèque de Munich).

Elisabeth Charlotte de Lorraine, duchesse d'Orléans (musée de Vienne).

Le cardinal Fleury (National Gallery, Londres).

Mgr de Saint-Albin, archevêque de Cambrai (musée de Tournai).

François de Montmorency, duc de Luxembourg. Louis de Boulogne. Le marquis d'Argenson. Fouquet de Belle-Isle. Le comte de Caylus. D'Hozier. Gédéon Barbier du Metz. Fagon, médecin de Louis XIV. Le duc de Brunswick. Mme de Caylus (gravé par Daullé).

BIBLIOGRAPHIE

D'ARGENVILLE. — *Abrégé de la vie des peintres.*

MARIETTE. — *Abecedario.*

CHARLES BLANC. — *Histoire des peintres.*

ROSLIN (Alexandre)

1718-1793

Roslin n'est point Français. Il est né à Malmoë, en Suède, en 1718, mais c'est à Paris qu'il a fait toute sa carrière. Il s'est si bien assimilé le style français qu'il doit être rangé dans l'école française. C'est pourtant dans son pays qu'il a pris les premiers éléments de son art, on ne sait au juste avec qui, car ses débuts sont obscurs. Quand il quitta la Suède, ce n'est pas la France qui l'attira d'abord; il séjourna en premier lieu quelque temps à Bayreuth où il fut directeur d'une Académie qu'on venait d'y fonder. Puis il visita l'Italie, où il se trouvait en 1747. C'est de là qu'il vint s'établir à Paris. Son succès y fut très rapide. Il eut d'abord la clientèle des innombrables membres de l'aristocratie du Nord, qui venait en ce temps-là, s'initier, dans Paris, aux arts et à la politesse. Mais la bonne compagnie de la Ville et la Cour l'adoptèrent bientôt. C'était le peintre des élégances maniérées, le peintre des dentelles et des satins. Bon coloriste, d'ailleurs, et parfois grand peintre.

Bien qu'il fût luthérien, l'Académie l'accueillit en 1753, le Roi lui-même ayant levé pour lui l'interdiction qui pesait sur les non-catholiques. A partir de ce moment, il exposa régulièrement aux Salons du Louvre, avec un succès que n'amoindrirent point les violentes critiques de Diderot.

En 1759, il épousa Mlle Giroust, miniaturiste de talent, à qui l'on doit également quelques bons pastels, et qui fut, elle aussi, reçue à l'Académie. Malheureusement, Mme Roslin mourut très jeune, en 1772, et cette mort plongea le peintre dans un tel désespoir, qu'il voulut quitter la France. Il rentra dans sa patrie, mais il s'y sentit aussitôt très dépaysé et ne tarda pas à revenir à Paris, après avoir visité la Russie et l'Autriche. Il était de retour en 1775. Depuis lors, il ne quitta plus le logement que le Roi lui avait donné au Louvre. Il mourut en 1793.

Principaux Portraits

Vien (Louvre).
Mme Vien (Louvre).

Collin de Vermont (Louvre).

Dandré Bardon (Louvre).

Jaurat (Louvre).

Portrait de femme (Louvre).

Linné (musée de Versailles).

L'abbé Terray, contrôleur général des finances (musée de Versailles).

Le dauphin (musée de Versailles).

M. de Marigny (musée de Versailles).

Boucher (musée de Versailles).

Cochin (musée de Versailles).

Le duc de Choiseul (musée de Versailles).

Marie-Amélie Josèphe, archiduchesse infante, duchesse de Parme (coll. de Schlichting, Paris).

La marquise de X. (coll. Adam, Paris).

Le peintre lui-même (ancienne coll. de la princesse Mathilde).

Le comte de Choiseul Praslin. Gustave III, roi de Suède. Marie-Christine. archiduchesse d'Autriche, duchesse de Saxe-Teschen, gouvernante des Pays-Bas (gravé par Bartolozzi).

Bibliographie

Diderot. — *Salons.*

de Chennevières. — *Les artistes étrangers en France. (Revue universelle des Arts,* 1856*).*

Les archives de l'Art français. 1851.

Siret. — *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les Écoles.* Bruxelles.

SUVÉE (Joseph-Benoît)

1743-1807

Peintre de second ordre, à qui l'on doit la réorganisation de l'Académie de France à Rome, après la Révolution. Il n'était point portraitiste, mais incarcéré pendant la Terreur, il exécuta en prison même plusieurs portraits qui firent sensation au Salon de 1795.

Né en 1743 à Bruges, il vint tout jeune se fixer à Paris et y étudia la peinture avec Bachelier. En 1803, pendant qu'il était directeur de l'Académie française à Rome, il échangea le palais Mancini, occupé par celle-ci, contre la villa Médicis qui devint propriété française, et il dépensa généreusement sa fortune pour les réparations et les embellissements de ce palais. Il y mourut en février 1807.

Principaux Portraits

Trouard fils (musée de Besançon).

Van Outryve. M. de C. officier des ordres du Roi. Guinguenée, commissaire de la commission exécutive de l'instruction publique. André Chénier. Trudaine-Montigny. Trudaine la Sablière. Courbeton. Berthier. Poissonnier, médecin. Travanet, sa femme et ses enfants.

Bibliographie

E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

TARAVAL (Hugues)

1728-1785

Né à Paris, Taraval reçut sa première éducation artistique chez son père, Guillaume-Thomas Taraval, peintre lui-même. Il obtint le prix de Rome en 1756 et compta, dit-on, parmi les meilleurs élèves de l'Académie de France. Bientôt il eut une réputation établie, réputation à laquelle contribua fort un portrait de Louis XV. Agréé par l'Académie en 1765, il fut définitivement reçu en 1769.

Hugues Taraval fut fortement impresssonné par le talent de Boucher, dont l'influence sur tout son temps était du reste considérable. Sa peinture, d'un style plus gracieux qu'élevé, d'un dessin plus facile et coulant que pur et correct, d'un coloris plus brillant que fort et vrai, est moins belle qu'agréable.

Hugues Taraval mourut en 1785, au Louvre, où il avait obtenu un logement.

Principaux Portraits

Lui-même (musée de Stockholm).

L'abbé Copette, docteur de Sorbonne. L'abbé Trois, docteur de Sorbonne, supérieur de la Maison du Saint-Esprit. Louis XV.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. — *Dictionnaire des artistes.*

Jal. — *Dictionnaire critique.*

TOCQUÉ (Louis)

1696-1772

Si l'on excepte La Tour, Tocqué est, peut-être, le plus naturel des portraitistes du XVIII[e] siècle. Il a vu l'homme sous le vêtement. Il a cherché le caractère individuel, plutôt que l'élégance et l'éclat. C'est du reste un maître spirituel et charmant, dont le coloris, un peu criard au commencement de sa carrière, s'est plus tard délicieusement adouci. Aucun peintre de son temps n'a plus de goût et de simplicité dans la mise en scène de ses modèles.

Né à Paris en 1696, fils d'un artiste obscur, il fut l'élève de Nicolas Bertin. Agréé à l'Académie en 1731, il épousa, aussitôt après, la fille aînée de son collègue Nattier, avec qui il vécut dans une constante intimité. Jamais pourtant il ne céda à la mode que Nattier avait, pour ainsi dire, créée ; sauf un portrait de l'acteur Jélyotte en Apollon, il ne peignit pas de portraits mythologiques.

Si la réputation de Tocqué ne fut jamais aussi brillante que celle de son beau-père, elle s'établit pourtant très solidement de son temps, et dépassa les frontières de la France. Appelé par l'impératrice de Russie, Tocqué partit en 1757 pour Saint-Pétersbourg et y resta deux ans, y peignant tous les grands personnages de la Cour. Il revint par le Danemarck où il fit le portrait de Frédéric V et de la plupart des membres de la famille royale. Le retour de Tocqué à Paris fut un véritable triomphe : il fut accueilli avec transport par l'Académie qui lui avait donné le titre de Conseiller. Il fit un second voyage en Danemarck dix ans après, mais il ne demeura cette fois que quelques mois dans le Nord. Il revint mourir au Louvre où le Roi lui avait donné un logement.

PRINCIPAUX PORTRAITS

La reine Marie Leckzinska (Louvre).
Le dauphin, fils de Louis XV (Louvre).
M[me] de Graffigny (?) (Louvre).
Dumarsais (Louvre).



Tocqué. — Gresset.
(Musée de Versailles).

Galloche (Louvre).

Lemoyne aîné (Louvre).

Lemoyne le jeune (Louvre).

Massé (Louvre).

Le marquis de Mattignon (musée de Versailles).

M. de Tournehem (musée de Versailles).

Le marquis de Marigny (musée de Versailles).

Gresset (musée de Versailles).

Marie-Thérèse, infante d'Espagne, dauphine de France (musée de Versailles).

Le comte de Saint-Florentin (musée de Marseille).

Portrait de femme (musée de Nantes).

Nattier (musée de Copenhague).

Mme Mirey et sa fille (coll. Maurice Kann, Paris).

Bouret, fermier-général. L'abbé de Lowendal. Jélyotte en Apollon. Le comte de Kaunitz. Frédéric V, roi de Danemarck. Le comte Woronsoff. Le comte Cyrille de Razumowski. Le prince Nicolas Esterhazy.

Bibliographie

Journal de Wille publié par M. Georges Duplessis.

Lafont de Saint-Yenne. — *Réflexions sur l'état présent de la peinture en France*. 1747.

Charles Blanc. — *Histoire des peintres*.

d'Argenville. — *Abrégé de la vie des peintres*.

TOURNIÈRES (Robert LE VRAC)

vers 1668-1752

Robert Le Vrac Tournières a été assez injustement négligé par les critiques et les historiens de l'art. C'est un des bons portraitistes du commencement du XVIIIe siècle. Son coloris est agréable, son style spirituel et facile. Il était né dans les environs de Caen, vers 1668. Son père, modeste tailleur, ne songea pas à lutter contre la vocation qui l'entraînait vers la peinture, mais ne put pas, non plus, faire les frais d'un apprentissage à Paris. Force fut au jeune Tournières de se chercher lui-même un maître. Il finit par découvrir, dans un couvent de Carmes, un religieux nommé le frère Lucas de la Haye qui faisait un peu de peinture et qui consentit à lui enseigner ce qu'il en savait. L'apprenti ne tarda pas à devenir plus fort que son maître, et celui-ci lui découvrit on ne sait quel protecteur grâce à qui il put aller à Paris, où il entra chez Bon de Boulogne. Il y était encore, quand il épousa une veuve, Mme Le Moyne, « dont le commerce et l'aisance, dit d'Argenville, le tirèrent d'inquiétude ». Cette Mme Le Moyne avait un fils qui devint par la suite le peintre François Le Moyne. Robert Tournières s'acquit rapidement une grande réputation comme portraitiste et fut très protégé par le Régent. Reçu à l'Académie, en qualité de peintre de portrait en 1701, il se fit également agréer comme peintre d'histoire en 1716. Ses tableaux mythologiques et historiques sont très inférieurs à ses portraits, parmi lesquels il en est de fort agréables. S'il faut en croire plusieurs anecdotes, Tournières était extrêmement vain de son talent. « Il est d'autant plus agréable d'aller voir des tableaux chez M. Tournières, disait le Régent, qu'il vous épargne la peine de les louer ». C'est sans doute cette vanité qui le brouilla avec l'Académie. Toujours est-il qu'il cessa brusquement de paraître aux assemblées. En 1750, il se retira à Caen, tomba dans la dévotion, et cessa de peindre.

PRINCIPAUX PORTRAITS

Corneille, l'aîné (Louvre).
Pierre Mosnier (Louvre).

M. de Maupertuis (musée de Versailles) (gravé par Daullé).
M. de Saint-Geniez (musée d'Orléans).
Un maréchal de France (musée de Rennes).
Voltaire (musée de Rouen).
Un magistrat (musée de Caen).
Chapelle et Racine (musée de Caen).
Le jurisconsulte Jacques Crevel (musée de Caen).
M. de Maupertuis, sa femme et ses deux fils (musée de Nantes).
Portrait de femme (coll. Henri Rouart, Paris).
Portrait de femme en rouge (coll. de M. le comte de Lariboisière, Paris).
L'artiste lui-même (gravé par Chéreau). François Armand de Lorraine (gravé par Chéreau). Le danseur Pécourt (gravé par Chéreau).

Bibliographie

d'Argenville. — *Abrégé de la vie des peintres.*
Charles Blanc. — *Histoire des peintres.*

TRINQUESSE ou TRINQUESE (J.)

On ne sait rien ou presque rien de cet artiste qui appartient à la seconde moitié du XVIIIe siècle, et qui a laissé quelques portraits fort agréables. Il ne fit pas partie de l'Académie et par conséquent ne put exposer au salon du Louvre avant 1791. Après 1799, on n'en entend plus parler.

Principaux Portraits

Un incroyable. La femme de l'artiste. La Saint-Huberti, danseuse de l'Opéra.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray : *Dictionnaire des artistes.*
Siret : *Dictionnaire des peintres.*

VALADE (Jean)

(1709-1787)

Peintre obscur dont la plupart des œuvres sont égarées ou cachées sous d'autres noms plus illustres. On ne sait presque rien de sa vie. Né à Poitiers en 1709, il fut reçu académicien en 1754. Il mourut à Paris en 1787.

Principaux Portraits

Louis de Silvestre (Louvre).
Soufflot. Cahusac.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray : *Dictionnaire des artistes.*

VAN LOO (Jean-Baptiste)

1684-1745

Jean-Baptiste est le premier peintre de la dynastie des Van Loo qui ait atteint à la grande célébrité. Il était le petit-fils de Jacob Van Loo qui, de L'Ecluse, où il était né en 1614, vint en France où il fut naturalisé et reçu à l'Académie. Le fils de ce Jacob dont on a conservé quelques bons tableaux, Louis Van Loo, également peintre, dut quitter Paris à la suite d'un duel où il tua son adversaire. Il se retira à Nice, et vécut quelque temps à Aix où il se maria. C'est là que naquit Jean-Baptiste en 1684. Après avoir travaillé quelque temps avec son père, il alla étudier Puget à Toulon où il épousa Mlle Le Brun, — qui fut une miniaturiste assez distinguée, — et où il peignit un grand nombre de portraits pour vivre. En 1712, il rejoint son père à Nice, puis part pour l'Italie, en compagnie de son frère Carle alors âgé de neuf ans. Il séjourne à Gênes, à Rome, où il demande des conseils à Benedetto Luti; enfin à Turin. En 1719, il est à Paris, où le prince de Carignan, qui l'a connu chez le duc de Savoie à Turin, le loge dans son hôtel et le présente au Régent. Très bien accueilli dans le monde de la Cour, lié avec la plupart des « Roués » fameux qui fréquentaient le Palais royal, Jean-Baptiste Van Loo était en train de faire fortune quand il fut ruiné par Law. Il se remit alors à faire des portraits, et ne quitta plus guère ce genre que pour faire son morceau de réception à l'Académie en 1731, et pour travailler à la restauration de la galerie du Primatice à Fontainebleau, ouvrage qu'il termina avec l'aide de son frère Carle et de son fils Michel. Après un séjour à Londres, d'où il revint malade (1738-1742), il repartit pour la Provence, où il mourut en 1745. Eclipsé de son temps par son frère Carle, Jean-Baptiste Van Loo a été enveloppé depuis dans l'injuste défaveur dans laquelle ce peintre est tombé. Ce n'est assurément pas un des grands portraitistes du XVIIIe siècle. Sa manière est souvent à la fois sèche, froide et maniérée. Mais elle a de l'élégance, du brillant et de l'éclat.

Principaux Portraits

Marie Leckzinska (musée de Versailles).
Louis XV à quinze ans (musée de Versailles).

Stanislas Leczinski (musée de Versailles).
Nicolas-Henri Tardieu (musée de Versailles).
M. Perrin, magistrat d'Aix (musée d'Aix).
Louis XV (musée d'Amiens).
Victor Amédée II, duc de Savoie (musée de Montpellier).
Louis XV, enfant (musée de Nancy).
Louis XV (musée de Dresde).

Bibliographie

Mariette. — *Abecedario.*
d'Argenville. — *Abrégé de la vie des peintres.*
Dussieux. — *Les artistes français à l'Etranger.* Paris, 1856.
Dandré Bardon. — *Vie de J. B. Vanloo.* Paris, 1779.

VAN LOO (Charles-André, dit Carle)

1705-1765

Né à Nice en 1705, Carle Van Loo est le second fils de Louis Van Loo, mais il était beaucoup plus jeune que son frère Jean-Baptiste qui fut son premier maître et qui l'emmena en Italie, alors qu'il n'était âgé que de neuf ans. Arrivé à Rome, Jean-Baptiste plaça son jeune frère chez Benedetto Luti, à qui il avait lui-même demandé des conseils. L'adolescent d'autre part, travailla aussi dans l'atelier d'un sculpteur français, Pierre Legros, qui habitait alors à Rome et y obtenait quelques succès. Il fut même un moment sur le point de quitter la peinture pour la statuaire. Mais la mort de Legros, survenue en 1719, le persuada de n'en rien faire. Toujours en compagnie de son frère, il regagna la France, vint à Paris où il fut jeté de bonne heure dans le monde frivole et charmant que fréquentait son aîné, l'aidant dans ses travaux, peignant des portraits, travaillant avec lui à la restauration de la Galerie du Primatice à Fontainebleau.

Carle Van Loo eut ainsi une heureuse et insouciante jeunesse, si insouciante même qu'au dire de Diderot, il oublia d'apprendre à lire. Cela ne le gêna pas outre mesure du reste. Il passa toute sa vie pour une bête, et n'en souffrit point. Il est vrai que si son temps lui refusa l'intelligence il lui accorda le génie, car Van Loo passa pour le plus grand peintre de son époque. On confondit sa manière consciencieuse avec le grand style et les grandes traditions. Aussi, lui qui était fait pour peindre des toiles décoratives, des tableaux de genre dans le goût de son « Rendez-vous de chasse » qui est au Louvre, exécuta-t-il une grande quantité de tableaux mythologiques et religieux, pleins de maniérisme et de faux goût.

Carle Van Loo eut la carrière officielle la plus brillante. Ayant obtenu le prix de Rome en 1724, il repart pour l'Italie en compagnie de ses neveux, François et Michel, et de son camarade Boucher. Ce fut un joyeux voyage, plein de fêtes et de folies, plein de travail aussi, car Carle Van Loo peignit beaucoup en Italie, et y acquit une telle célébrité qu'il balança un moment s'il n'y resterait point. Mais un accident de voiture, dans lequel son neveu François périt à Turin, le jeta dans la mélancolie. Il revint à Paris, après avoir épousé la cantatrice Christine Somis. Carle Van Loo fut accueilli avec

transport. A peine rentré, il fut reçu à l'Académie (1735). En 1750 il est fait chevalier de Saint Michel; en 1762, il est nommé premier peintre du roi; en 1763, il est directeur de l'Académie, et c'est en pleine gloire qu'il meurt en 1765.

Carle Van Loo fut peut-être de tous les peintres du XVIIIe siècle celui que la réaction davidienne atteignit le plus tôt et le plus rudement. On renvoya son œuvre au bric-à-brac. On inventa le verbe « vanlooter » synonyme de mal peindre, adoucir, amollir, sacrifier le style. Injuste outrage vis-à-vis d'un peintre que son temps avait mis trop haut, mais que l'on a beaucoup trop rabaissé. Si les tableaux religieux, les grandes compositions de Van Loo sont en effet d'un maniérisme d'autant plus choquant qu'il est froid, ses tableaux plus modestes, et surtout ses portraits, ont du charme et de l'éclat. Il les tenait lui-même pour peu de chose dans son œuvre, mais il en a fait un assez grand nombre. Presque tous sont des portraits de Cour et d'apparat, d'un style facile et abondant, d'une facture brillante et somptueuse.

Principaux Portraits

La reine Marie Leckzinska (Louvre).
Soufflot (Louvre).
Louis XV (musée de Versailles).
Marivaux (musée de la Comédie française).
Louis XV (musée de Dijon).
La comtesse de Lusignan (musée de Niort).
Le maréchal de Brancas (musée de Rennes).
Louis XV (musée d'Orléans).
Marie Leckzinska (coll. de M^{r} le comte de Ricchoufits, Paris).
Portrait d'un acteur (musée de Nantes).
Pâris Duvernay (coll. d'Haussonville, Paris).
La comtesse de Mun (coll. de Mun, Paris).
Le marquis de Lamoignon de Basville (coll. de Lamoignon, Paris).

La marquise de Mirabeau. Le marquis et la marquise de Saint Paul. Lui-même. Melle Clairon en Médée, (gravé par Laurent Cars et Beauvarlet). Mme de

Pompadour, prenant du thé. Mme de Pompadour, la Belle Jardinière. Mme de Pompadour en Sultane.

BIBLIOGRAPHIE

DIDEROT. — *Salons.*
MARIETTE. — *Abecedario.*
ARSÈNE HOUSSAYE. — *Histoire de l'art au XVIIIe siècle.*
Nécrologe français.
CHARLES BLANC. — *Histoire des peintres.*
DANDRÉ BARDON. — *Vie de Carle Van Loo.*

VAN LOO (Louis-Michel)

1707-1771

De toute la nombreuse et brillante dynastie des Van Loo, Michel, fils aîné de Jean-Baptiste, était peut-être le mieux doué par la nature, le plus naturellement « peintre » au sens où nous entendons ce mot aujourd'hui. Né à Toulon en 1707 il fut l'élève de son père. Ayant obtenu le prix de Rome en 1725, il fut rejoindre en Italie son oncle Carle qui s'y trouvait déjà avec son frère François et le jeune Boucher déjà presque illustre. De retour à Paris il fut, comme les autres membres de la famille, plus ou moins éclipsé par la gloire universelle de son oncle, sans que cette circonstance d'ailleurs altérât le moins du monde leurs bonnes relations. C'est néanmoins ce qui le décida à s'adonner principalement au portrait, genre dans lequel il réussit brillamment. Puis il partit pour l'Espagne (1736). Il y fut très bien accueilli, tant à la Cour que parmi les grands. Il y fonda l'Académie Saint-Ferdinand dont il fut le directeur jusqu'à son retour en France. Louis-Michel Van Loo vint finir ses jours à Paris, où il mourut en 1771.

Louis-Michel Van Loo a fait un très grand nombre de portraits de valeur, mais la plupart d'entre eux sont égarés ou perdus. Son style est agréable, spirituel et naturel, son coloris délicat et chatoyant, sa touche ferme et solide bien qu'un peu mince. En somme cet artiste, un peu trop négligé jusqu'à présent, peut soutenir la comparaison avec les meilleurs portraitistes de son temps.

Principaux Portraits

L'architecte Soufflot (Louvre).
Lui-même (Louvre).
Carle Van Loo et sa famille (musée de Versailles).
Louis XV en manteau royal (musée de Versailles).
Louis XV à l'âge de soixante ans (musée de Versailles).

Louis-Philippe, duc d'Orléans (musée de Versailles).
Le duc de Choiseul Stainville (musée de Versailles)
Le duc de Praslin (musée de Versailles).
Le duc de La Vrillière (musée de Versailles).
Louis XVI (musée de Versailles).
Elisabeth Farnèse, reine d'Espagne (musée de Versailles).
Louis XV (coll. Wallace, Londres).
Portrait de femme en bleu (coll. Albert Lehmann, Paris).

« Son portrait avec sa sœur travaillant au portrait de son père ». Diderot. La princesse de Chimay. Cochin. Helvetius (gravé par Alex). Le chevalier de Fitz-James. Mme de Pompadour. Le maréchal d'Estrées.

BIBLIOGRAPHIE

DIDEROT. — *Salons.*
ARSÈNE HOUSSAYE. — *Histoire de l'art au XVIIIe siècle.*

VESTIER (Antoine)

1740-1824

Né à Avallon en 1740, Vestier est un des bons portraitistes de le seconde moitié du XVIIIe siècle. Il a séjourné longtemps en Hollande et en Angleterre et ses portraits de femmes ont une grâce sentimentale à l'anglaise qui les rendent parfois exquis. Malheureusement, s'il dessine bien, sa touche est un peu froide et assez délayée. Vestier fut élu académicien en 1786, il est mort à Paris en 1824.

Principaux Portraits

La femme du peintre (Louvre).
Brenet (Louvre).
Doyen (Louvre).
Portrait de jeune femme (Louvre).
Thuret, dit « le doyen des Vétérans » (1699-1807) (musée de Tours).
Latude.

Bibliographie

Bellier de la Chavignerie et Auvray : *Dictionnaire des artistes.*

VIGÉE (Louis)

?—1768

Cet excellent peintre, très peu et très mal connu, a été complètement écrasé par la réputation de sa fille, Mme Vigée-Lebrun. On ne sait presque rien de lui, et la plupart de ses œuvres ont sans doute été attribuées à des maîtres plus illustres dans les collections publiques et privées où elles figurent. Les rares portraits que l'on a de lui sont très vivants, et d'un goût vraiment exquis : c'est ce qui a permis, du reste, à un grand nombre de collectionneurs de les attribuer à La Tour.

Principaux Portraits

Mlle Dangeville en costume de pèlerine (musée de la Comédie française).
Portrait d'homme (coll. Henri Rouart, Paris).
M. de la Popelinière, fermier-général (coll. Georges Petit, Paris).
Portrait de femme (coll. de M. de Saint-Alary, Paris).
Portrait d'homme (coll. de M. de Saint-Alary, Paris).

Bibliographie

Mme Vigée-Lebrun. — *Mémoires,* Paris 1835.
Siret. — *Dictionnaire des peintres.*

VIGÉE-LEBRUN (Mme Elisabeth-Louise)

1755-1842

Les portraits de Mme Vigée-Lebrun sont peut-être les plus populaires de tous les portraits du XVIIIe siècle; leur grâce un peu affectée, leur coloris brillant et superficiel leur ont valu une vogue qui ne s'est pas démentie, même à l'époque où Watteau et La Tour étaient complètement méprisés. Au surplus, pour un peu surfait qu'il soit, l'aimable talent de cette aimable femme caractérise très bien l'afféterie sentimentale de la fin du XVIIIe siècle. Mme Vigée-Lebrun fut l'artiste favorite de Marie-Antoinette. Nulle mieux qu'elle ne nous a montré la reine de Trianon. Née à Paris en 1755, elle fut d'abord l'élève de son père Louis Vigée. Puis elle reçut les conseils de Doyen et de Joseph Vernet. Mais son talent doit surtout beaucoup à Greuze qu'elle a étudié avec soin et qu'elle a imité parfois avec un peu trop de servilité. Elle épousa très jeune un marchand de tableaux nommé Lebrun, dont elle eut une fille, mais avec qui elle ne put jamais s'entendre. Admise à l'Académie en 1783, elle devint non seulement le peintre mais en quelque sorte l'amie de Marie-Antoinette, et ses succès mondains égalèrent bientôt ses succès artistiques. Quant la révolution éclata, elle fut des premières à émigrer. Elle se rendit d'abord en Italie où elle séjourna quelque temps, puis elle fit le tour des cours d'Europe, où partout on se disputa ses portraits. Rentrée à Paris en 1802, elle se lia avec Mme de Staël dont elle fit un très beau portrait. Elle mourut en 1842. Elle avait publié en 1835 des mémoires qui sont pleins de charme et d'intérêt.

Principaux Portraits

Mme Vigée-Lebrun nous apprend dans ses Mémoires qu'elle a fait 662 portraits. Un grand nombre d'entre eux sont conservés dans les familles des modèles, qui presque tous appartiennent à la plus haute aristocratie de l'Europe; nous nous contenterons de citer les plus caractéristiques, les plus fameux et les plus facilement visibles.

Portrait de l artiste et de sa fille (Louvre).

Portrait de l'artiste et de sa fille, autre arrangement (Louvre).

Paesiello (Louvre).

Hubert Robert (Louvre).

Joseph Vernet (Louvre).

Mme Molé Raymond (Louvre).

Poniatowski (Louvre).

Marie-Antoinette et ses enfants (musée de Versailles).

Le dauphin et Madame Royale (musée de Versailles).

Adélaïde de Bourbon, duchesse d'Orléans (musée de Versailles).

Grétry (musée de Versailles).

Marie-Antoinette, une rose à la main (musée de Versailles).

Josephine Grassini, cantatrice (musée de Rouen).

Marie-Caroline, reine de Naples (musée de Madrid).

Christine de Bourbon, fille de Ferdinand IV, roi de Naples (musée de Madrid).

L'artiste elle-même (musée des Offices, Florence).

Mme du Barry (coll. de Mme la duchesse de Rohan, Paris).

Mme Dugazon dans le rôle de Nina (coll. de Mme la comtesse Edmond de Pourtalès, Paris).

Lady Hamilton (coll. de Mme la comtesse Edmond de Pourtalès, Paris).

Martine-Gabrielle-Yolande de Polastron, duchesse de Polignac (coll. de M. le duc de Polignac, Paris).

BIBLIOGRAPHIE

Mme VIGÉE-LEBRUN. — *Mémoires*, 1835.

CHARLES BLANC. — *Histoire des peintres*.

VINCENT (François-André)

1746-1816

Aucun peintre n'eut de débuts plus éclatants que François-André Vincent; aucun, peut-être n'eut une fin plus terne, plus grise, plus résignée, au point de vue artistique, s'entend, car les honneurs officiels ne lui manquèrent pas. Il eut le malheur d'être le rival de David, dont il n'avait ni la volonté, ni la conviction, ni l'enthousiasme, ni le génie. Il a suivi à peu près la même voie, et comme lui, il a voulu être l'homme du retour à l'antique, le prêtre du grand style, mais il ne voulut tout cela qu'avec beaucoup de modération.

Né en 1746, fils d'un miniaturiste genevois établi à Paris, il fut d'abord l'élève de Roslin, puis il entra chez Vien, où il apprit le culte de l'antiquité et du style académique. Son prix de Rome, en 1768, fut un retentissant succès : Diderot raconte qu'il fut porté en triomphe par ses camarades. A Rome il eut quelques difficultés avec le dévot Natoire, parce qu'il était protestant ; mais, comme à la différence du fanatique directeur de l'Académie de France, il n'avait ni intransigeance, ni zèle religieux, cela finit par s'arranger et il travailla avec beaucoup d'ardeur et de succès. Il n'en rapporta pas moins de dix toiles importantes qui figurèrent au Salon de 1777. Il y obtint un grand succès qui le désigna à la faveur de M. d'Angiviller, successeur de M. de Marigny dans la Surintendance des Bâtiments. Il fut reçu à l'Académie en 1782, et nommé adjoint à professeur en 1785.

C'est le moment du grand succès de Vincent. Bien qu'il en eût adopté les idées, la Révolution ruina son crédit. La gloire de David, qui d'ailleurs, l'accusait de n'être qu'un républicain assez tiède, et « d'infecter ses élèves du virus académique » l'éclipsa complètement. Sous le Consulat et l'Empire, il fut bien pourvu d'honneurs officiels, appartint à l'Institut lors de sa fondation, mais le goût du public le sacrifia tout à fait à son heureux rival. D'un caractère aimable, il se résigna du reste facilement. C'était un homme très sociable, d'une conversation charmante, mais un peu trop abondante, disent les contemporains.

Vincent, qui mourut en 1816, avait épousé en 1793 son élève M[me] Guyard, avec qui il vivait depuis longtemps, celle-ci ayant abandonné son

mari depuis 1777. Elle fut une des premières à profiter de l'institution du divorce.

Vincent est un peintre de second ordre et nous nous étonnons aujourd'hui qu'on ait pu songer à l'opposer à David. Il a fait quelques bons portraits d'un coloris assez froid, mais d'une mise en page aisée et naturelle et d'un style qui caractérise d'une façon intéressante le goût dominant dans les premières années du XIXe siècle.

Principaux Portraits

Boyer-Fonfrède, membre de la Convention et sa famille (musée de Versailles).

Le poète Arnault, secrétaire perpétuel de l'Académie française (musée de Versailles).

Le peintre Houel (musée de Rouen).

L'évêque Jarente (musée de Besançon).

Bergeret de Grancour, receveur général des finances (musée de Besançon).

Bibliographie

Diderot. — *Salons.*

Marmottan. — *L'école française de peinture.*

Henry Lemonnier. — *Notes sur le peintre Vincent.* (*Gazette des Beaux-Arts* 1904).

VIVIEN (Joseph)

1657-1734

Bien qu'il appartienne beaucoup plus au XVIIe qu'au XVIIIe siècle, Vivien ne peut être passé sous silence dans une étude comme celle-ci. Il a eu en effet, dans un genre que le XVIIIe siècle devait porter à son plus haut point de perfection, le pastel, l'importance d'un initiateur. S'il ne fut pas le premier à peindre au pastel en France, il fut du moins celui qui d'abord songea à appliquer ce procédé à des portraits de grand format, à de véritables tableaux. Ses contemporains se montrèrent confondus de son habileté. Aussi eut-il de très grand succès, tant à la Cour qu'à la Ville. Reçu à l'Académie royale en 1701, il travailla beaucoup aussi pour les cours étrangères et notamment pour l'Electeur palatin. Ayant terminé pour ce prince un grand tableau où il était représenté entouré de sa famille, il voulut aller le porter lui-même à son auguste client, mais saisi de la fièvre en route, il mourut à Bonn en 1734. Ses portraits un peu froids et souvent sombres ont de grandes qualités de sobriété et de vigueur.

Principaux Portraits

Fénelon (musée de Versailles, réplique à la Pinacothèque de Munich).
Le peintre Jean Lemoyne (musée de Versailles).
Samuel Bernard (musée de Rouen).
Lui-même (musée des Offices, Florence).
Maximilien Emmanuel de Bavière (Pinacothèque de Munich).
Mansard (gravé par Edelinck). Nicole Blanpignon (gravé par Edelinck). d'Aguesseau (gravé par Daullé). L'Electeur palatin (gravé par Vermeulen). Philippe V, roi d'Espagne (gravé par Vermeulen). Le fondeur Keller.

Bibliographie

Mariette. — *Abecedario.*
de Fontenay. — *Dictionnaire des artistes.*

VOIRIOT (Guillaume)

1713-1799

On sait peu de chose sur cet artiste très oublié. Fils de Jean Voiriot, sculpteur, Guillaume fit d'abord partie de l'Académie de Saint-Luc, puis fut reçu à l'Académie en 1759 ; cette même année, il exposait au Louvre plusieurs portraits, entre autres celui de Gilbert des Voisins que loua Diderot. Après la suppression de l'Académie, il semble qu'il ait cessé de peindre. Il mourut « le 7 frimaire an VIII de la République » (8 décembre 1799).

Principaux Portraits

Nattier (Louvre).
Pierre (Louvre).
Le chirurgien Joseph Sue (musée de Versailles).
Robert le Cornier de Cideville (musée de Rouen).
Gilbert des Voisins, conseiller d'Etat. Hazon, architecte du Roi. L'abbé de Pontigny. Le Père Jacquier. Le poète Colardeau.

Bibliograpaie

Bellier de la Chavignerie et Auvray. *Dictionaire des artistes.*
Jal. *Dictionaire critique.*
Diderot. *Salons.*

WATTEAU (Jean-Antoine)

1684-1721

Watteau n'est pas, à proprement parler, un portraitiste. Ses portraits sont extrêmement rares. Mais Watteau est un de ces artistes qui ne peuvent être médiocres, et ces rares portraits sont des chefs-d'œuvre. Aussi ont-ils leur importance dans une histoire du portrait français au XVIII[e] siècle.

Jean-Antoine Watteau ou Wateau est né à Valenciennes en 1684. Il était le fils d'un pauvre maître-couvreur chargé d'une très nombreuse famille. Vers l'âge de dix ans, il fut mis en apprentissage chez un médiocre peintre de la ville nommé Gérin qui faisait des tableaux religieux dans le goût flamand. Peu de temps après, on retrouve Watteau à Paris, où il gagne péniblement sa vie en travaillant chez de pauvres fabricants de peinture. Enfin, après avoir beaucoup souffert de la misère, il se lia avec l'anversois Spoede, et avec Claude Gillot, qui fut son véritable maître. Malheureusement, il se brouilla avec ce dernier, passa dans l'atelier de Claude Audran, peintre d'arabesques et de grotesques pour qui il fut un précieux collaborateur. Audran habitait le Palais du Luxembourg dont il était le concierge, c'est à dire le conservateur, de sorte que Watteau, en travaillant chez lui put étudier de très près les Rubens de la Galerie de Médecis à quoi il doit beaucoup. Ayant concouru pour le prix de Rome en 1709, il ne fut que le second. Cette déception le poussa à quitter Paris et à rentrer à Valenciennes. Il revint pourtant en 1712, rencontra Pierre Crozat qui fut son premier protecteur et se fit recevoir à l'Académie en 1712. Mais cinq années se passèrent entre son élection et sa réception parce qu'il différa cinq ans de livrer le tableau qui lui avait été commandé : « l'Embarquement pour Cythère ». C'est l'époque la plus brillante et la plus féconde de la vie de Watteau. Mais le peintre, toujours inquiet, toujours mécontent de lui-même, ne devait pas tarder à quitter Paris encore. En 1718, il fait le voyage de Rome avec son ami Vleughels. En 1719, il est à Londres où il passe tout un hiver, mais le brouillard anglais et l'isolement dont il souffrit devaient aggraver la maladie qu'il avait contractée dans ses années de misère. Au printemps de 1721, il se retira à Nogent-sur-Marne avec son ami l'abbé Haranger. Il y mourut au mois de

Juillet, entouré de ses amis : M. de Julienne, l'abbé Haranger, Hénin, et le marchand Gersaint.

Watteau est un des plus grands peintres de l'école française et de toutes les écoles. Non seulement il renouvela la technique de l'art, mais il est en quelque sorte l'inventeur de la grâce française. Cette grâce, on la trouve dans ses portraits aussi bien que dans ses fêtes galantes.

Principaux Portraits

J. B. Pater (musée de Valenciennes).
M. de Julienne (coll. Groult, Paris).

Bibliographie

Comte de Caylus. — *Vie d'Antoine Watteau* (lue à l'Académie le 3 février 1748).

de Julienne. — *Abrégé de la vie intime de Jean-Antoine Watteau.*

E. et J. de Goncourt. — *L'art du* XVIIIe *siècle.*

John W. Smolett. — *Watteau,* Londres 1883.

G. Darguen. — *Antoine Watteau (collection des artistes célèbres,* Paris 1891).

Paul Mantz. — *Antoine Watteau,* Paris 1892.

Gabriel Séailles. — *Watteau (collection des grands artistes,* Paris, Laurens).

Edmond Pilon. — *Le dernier jour de Watteau* (*Collection des Scripta brevia,* Paris, Sansot & Cie).

ERRATA

P. 39, ligne 19. — Lire : François-Hubert Drouais, et non : Hubert Drouais.

P. 55, 70, 71, 77, 98, 110, 111, 112. — Lire : Perronneau, et non : Péronneau.

P. 58 (note). — Lire : le baron Portalis, et non : le baron Postolis.

P. 101, ligne 15. — Lire : Guillaume IV, et non : Guillaume III.

P. 149 (titre). — Lire : 1745-1781, et non : 1745-1785.

P. 176. — Lire : Edelinck, et non Edlinck.

P. 192, ligne 6. — Lire : 1837, et non : 1737.

P. 220, ligne 1. — Lire : né en 1713, et non : en 1703.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Les douze pastels de La Tour, du Musée de Saint-Quentin, ont été reproduits d'après les clichés exécutés par M. J.-E. Bulloz à Paris, pour le travail de M. Henry Lapauze : « Les Pastels de M. Q. de La Tour à Saint-Quentin ». Nous remercions ici MM. Lapauze et Bulloz de leur gracieuse autorisation.

TABLE DES MATIÈRES

